Immermanns Jugenddramen

Von

Dr. Werner Deetjen.

(Mit einem Porträt Immermanns)

Leipzig.
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher
1904.

Lichtenbergs Briefe

Herausgegeben von

Albert Leitzmann und **Carl Schüddekopf**

3 Bände

mit zahlreichen Abbildungen nach Handzeichnungen.

Brosch. Mark 30.—, geb. Mark 37.50.

„Dass die Briefe des grössten deutschen Satirikers eine neue Ausgabe verdienen, wird niemand bezweifeln, der die früheren meist fragmentarisch mitgeteilten Briefe, die dazu noch willkürliche Änderungen enthielten, gekannt hat. Von den Briefen liegt der erste der zwei Bände vor; dieser erste Band, in den auch sämtliche wissenschaftliche Briefe mit aufgenommen sind, soll zugleich den Anfang bilden zu einer historisch-kritischen Ausgabe Lichtenbergs. Den zahlreichen Verehrern Lichtenbergs, „der ein wahres Studium wie wenige verdient und der es wie wenige belohnt", können diese Briefe wahrlich recht viel neue hinzugesellen.

Über die Briefe selbst etwas zu sagen, wäre müssig — man muss sie eben lesen. — Sie entrollen in unterhaltendster, geistreicher und humoristischer Weise ein Bild von dem damaligen geistigen Leben, wie man es sich schöner nicht denken kann. Diese Briefe sind grösstenteils datiert aus Göttingen, Hannover, Stade und Osnabrück, abgesehen von den herrlichen Briefen, die aus Lichtenbergs Zeit in England stammen. **Die Briefe interessieren den Literaturhistoriker, den Kulturhistoriker, den Mathematiker, den Physiker, den Astronomen, den Schauspieler** usw., kurz, **jeden Gebildeten."**

Hannoversche Geschichtsblätter.

„Der Inhalt der meisterhaft geschriebenen Briefe ist ebenso interessant wie vielseitig. Es werden in ihm Literar- und Kulturhistoriker, sowie Vertreter der Naturwissenschaft ihre Rechnung und alle die ihr Vergnügen finden, die Geist und Witz dieses grössten deutschen Satirikers zu schätzen wissen."

Braunschweigisches Magazin.

An Inhalt wie Austtattung dieser ersten grossen Veröffentlichung aus Lichtenbergs Nachlass kann man ungetrübte Freude haben. Von den 298 Briefen, welche die Herausgeber für die Jahre 1766—1781 zusammengebracht haben, sind 159 überhaupt noch ungedruckt gewesen. Die Erläuterungen sind von den Herausgebern absichtlich knapp gehalten, doch geben sie über das Notwendigste genügend Auskunft, **so dass der prächtigen Ausgabe in jeder Beziehung uneingeschränktes Lob gebührt."**

Literarisches Zentralblatt.

„. . . Doch nun genug von dem reichen Inhalte dieses Briefbandes. Wie diese Briefe behaglich geschrieben sind, so wollen sie auch in ruhigen Stunden gelesen und genossen sein. Sie enthalten für die Geschichte der Wissenschaften, des öffentlichen und privaten Lebens eine Fülle anregenden Materials. Selbst die derben und kräftigen Stellen zeigen einen feinen, sehr gebildeten, sehr liebenswürdigen Mann, der immer über den Dingen schwebt, zumeist richtige und treffende Urteile gibt und dabei — von der tiefsinnigsten Untersuchung zu dem gefälligsten Scherze überspringend — allerhand köstliche Einfälle in ungesuchter Weise heraussprudelt."

Dresdener Anzeiger.



Immermanns Jugenddramen

Von

Dr. Werner Deetjen

Mit einem Porträt Immermanns.

Leipzig.
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher
1904.

Dem Andenken
meines Freundes und Schwagers
Emil Toelpe.

Inhalt.

Abkürzungen.

Werk	Abkürzung
Immermanns Werke. Mit Einleitungen von Robert Boxberger. Berlin. Gustav Hempel. 20 Bde.	= Werke.
Immermanns Werke. Herausgegeben von Prof. Dr. Max Koch. (Deutsche National-Litt.) Berlin und Stuttgart. Spemann. 4 Bde.	= Koch.
Gedichte von Karl Immermann. Hamm. Schulz und Wundermann. 1822.	= Gedichte.
Karl Immermann. Sein Leben und seine Werke. Herausgegeben von Gustav zu Putlitz. Berlin. 1870. 2 Bde.	= Putlitz.
Karl Immermann. Eine Gedächtnisschrift zum 100. Gedurtstage des Dichters. Hamburg und Leipzig. Leop. Voss. 1896.	= Gedächtnisschrift.

Vorwort.

Karl Immermann ist in seiner Jugend auf dramatischem Gebiete verhältnismässig produktiv gewesen, so dass jeder, der den Werdegang des Dichters verfolgen will, sich der Betrachtung seiner Jugenddramen widmen muss, so wenig einladend diese Aufgabe infolge der Verdammungsurteile, die von manchen Literarhistorikern, besonders von Goedeke, über sie gefällt worden sind, auch erscheinen mag. Vorliegende Schrift behandelt des Dichters erste dramatische Versuche bis „Cardenio und Celinde" an der Hand des Materials, das Immermanns Nachlass im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar bietet. Der Direktion dieses Instituts habe ich für die gütige Erlaubnis zur Benutzung eines grossen Teils der Handschriften und Veröffentlichung einiger Stücke verbindlichst zu danken. Die Beigabe eines Jugendporträts des Dichters ermöglichte mir Herr Dr. H. Muchau in Brandenburg a. H., dessen Familie das Original, eine Kreidezeichnung, besitzt; auch ihm meinen herzlichsten Dank.

Leipzig-Gohlis, Oktober 1904.

Der Verfasser.

Erstes Kapitel.

Das deutsche Drama um 1820. Immermanns Anfänge. Ein Morgenscherz. Die Brüder. Gelegenheitsdichtungen.

Als das zweite Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts sich seinem Ende zuneigte, war es um das deutsche Drama schlecht bestellt. Noch klaffte die Lücke, die Schillers Tod gerissen. Die Romantiker hatten sich als Kritiker und Übersetzer grosse Verdienste erworben, als Dramatiker aber nichts geschaffen, was seinen Verlust ersetzen konnte. Der Einzige, Heinrich v. Kleist, war gestorben, ohne dass seine Bedeutung gewürdigt worden wäre. Die etwas äusserliche Vermittlung, die Zacharias Werner zwischen Romantik und Theater herzustellen versuchte, erwies die Folgezeit als wertlos. Es blühte die Schicksalstragödie, eine minderwertige Gattung des Dramas, die für uns nur darum von Wichtigkeit ist, weil von ihr der einzige grosse Dramatiker der Zeit ausging, Franz Grillparzer. Neben ihren Hauptvertretern Müllner und Houwald waren Iffland und Kotzebue die Herrscher in den Räumen Thalias. Keiner von beiden erlebte das Jahr 1820, ihre Stücke gehörten aber noch lange zu den Begehrtesten. Sie fanden in Raupach, der 1821 nach Deutschland zurückkehrte, um sich dort ganz der dramatischen Dichtung zu widmen, einen Nachfolger, welcher das Bühnengeschick seiner „Vorgänger im Geschäft“, jedoch auch ihre Flachheit besass und sich gleich Kotzebue auf dramatischem Gebiete als Hans in allen Gassen gebahrte. Das Sinken der Schauspielkunst und die Bevorzugung der Oper waren einer gedeihlichen Entwicklung des deutschen Dramas entgegen. So etwa waren die Zustände, als der junge Immermann anfing, sich dramatisch zu betätigen.

Die Schilderung, die er in den Memorabilien von seinem Vater entwirft, lehrt, dass er manche Charaktereigenschaften von diesem

geerbt hat; die Neigung zur Poesie, im besonderen zum Theater, dem Punkte, an dem im Zeitalter der Aufklärung auch die weniger poetisch veranlagten Menschen in gewissem Grade mit der Poesie verknüpft blieben [1]), stammt jedoch aus der Familie der Mutter. Ihre Eltern, der Domprobst Wilda und seine Frau, pflegten, wie uns Hermann Immermann, des Dichters Bruder, berichtet, jedes Familienfest durch theatralische Vorstellungen zu feiern, zu denen meist ein begabter Hauslehrer die Festspiele dichtete. Zumal in Rothensee, ihrem Sommersitz, gelangten nach dem Geschmack der Zeit häufig Schäfer- und Götterspiele im Freien zur Aufführung. Die Hochzeiten beider Töchter wurden in dieser Weise begangen, und mit besonderer Sorgfalt bereitete man die Feier vor, als am 8. Mai 1795 Rat Immermmann sein junges Weib heimführen sollte. In späteren Jahren scheinen die Aufführungen unterblieben zu sein, wenigstens erzählt der Dichter nicht, dass ihm von dort her eine Anregung kam.

Diese empfing der Knabe vielmehr von einem Stiefbruder seines Vaters, der als leidenschaftlicher Theaterfreund ebenfalls an Festtagen gern Dilettantenaufführungen veranstaltete. Immermann gedenkt in den Memorabilien einer in die Jahre 1810 oder 1811 fallenden Vorstellung eines speziell zu diesem Zweck verfassten Stückes [2]): „Es traten darin mehrere herkömmliche Arkadier auf“ (einen von ihnen scheint der junge Immermann selbst gespielt zu haben), „dann die Göttin Hygiea, — als eine völlig neue Figur aber ein junger Mensch in abgeschabtem grauen Rock, der sich sehr kläglich geberdete, weil seine Eltern zu nahe dem Schlachtfelde von Aspern gewohnt hatten und total abgebrannt waren. Hygiea hatte eine Beziehung auf den Gefeierten; denn er war kürzlich von einer schweren Krankheit erstanden. Wie sich aber der junge Mensch mit seinen abgebrannten Eltern in diese Fabel verflocht, ist mir entfallen.“ Die Fahrten nach des Onkels Gütchen gehörten zu des Dichters liebsten Erinnerungen; hier keimte manches, was später in ihm zu schönster Blüte gedieh.

Seit dem zehnten Jahre hatte sich des Knaben eine wahre Lesewut bemächtigt, die sich auch auf Schauspiele ausdehnte. Bald regte sich in ihm der Wunsch, was er gelesen, selbst darzustellen, und so bildete der Gymnasiast ein Liebhabertheater in der Art, wie er es bei dem Oheim in Holzzelle gesehen. Er soll schon damals dramatisch tätig gewesen sein. Man erzählt, er habe in seinem sechzehnten

---

1) Haym, Die romantische Schule S. 22.

2) Werke XVIII S. 136.

Jahre einen „Prometheus“ geschrieben und sich mit andern dramatischen Plänen befasst. Es ist nichts davon erhalten. Ich glaube, die Freude an der Darstellung war bei ihm damals noch stärker, als die Neigung zum dramatischen Schaffen. In das eigentliche Theater war der streng erzogene Schüler kaum gekommen; erst der Abgang zur Universität brachte ihm den ersehnten Genuss, und zwar hatte er das Glück, in Halle und Lauchstädt die Darbietungen des von Goethe geschulten Weimarischen Hoftheaterensembles zu sehen.

In Halle, das eine Zeitlang ein hervorragender Sitz der Romantik gewesen war, lernte er in seinem ersten Semester auch die Dichtungen der Romantiker kennen, die ihm in der aufklärerischen Umgebung, in der er aufgewachsen, bis dahin unbekannt geblieben waren. Wie der Hermann der „Epigonen“ sehnte sich der junge Immermann nach der „glücklichen Dunkelheit“, der „hoffnungsreichen Nacht“ und entbehrte gern das „kalte Licht, welches Verstand und Erfahrung anzünden“ [1]), mit Begeisterung drang er daher in die ihm neue Welt ein, bewunderungsvoll zu Tiecks „Gestirn“ emporblickend.

Von Halle aus besuchte er im Verein mit Freunden oft die gastfreien Verwandten in Holzzelle, denen er nun bedeutend näher gerückt war. Auch jetzt noch stand dort das Theaterspielen im Mittelpunkte der geselligen Vergnügungen. „Oheim Yorick“, der „Puck“, der „Prospero“, der „Graf Hoditz“ von Immermanns Jugend huldigte dem alten wie dem neueren Genre von Darstellungen. Unter denen des alten bevorzugte er Schäferspiele. „Er liess nicht leicht einen Geburtstag vorüber, ohne auf dem Theater im Freien oder im Rittersaale einen Myrtill mit seiner Daphne, einen Menalk und eine Chloë zu produzieren. Diese Stücke entstanden wie die Poesie der Urzeit: ein bestimmter Verfasser war selten ermittelbar; das dichtende Volk brachte sie hervor.“ Ausser Schäferspielen widmeten der Domänenpächter und seine jungen Freunde ihre Musse „mimisch-plastischen“ Darstellungen, und führten in dieser Art Gedichte wie Lichtwers „Thier und Menschen schliefen feste“ und Schillers „Handschuh“ auf. Zu einer Aufführung von „Rinaldo und Armida“, einer Burleske von Julius v. Voss, die die Studenten im Februar 1815 zu des Onkels Geburtstag unternahmen — die Memorabilien entwerfen davon eine sehr humoristische Schilderung —, schrieb Immermann einen Prolog, und schon aus dem folgenden Jahre liegt uns ein dramatisches Stückchen des jungen Studenten vor. Es trägt das Datum des

1) Werke V S. 9.

19. Dezember 1816 und den Titel „Der Weihnachtsmann. Ein rührendes Familiengemälde.“ [1]) Es sollte einige Gaben begleiten, die Karl, der zum Fest nicht heimreisen konnte, den Geschwistern sandte, in der Absicht, dadurch seine Gegenwart zu ersetzen. Die Personen in dem heiteren Versspiel sind: Die Mutter, Lottchen, Hermann, Ferdinand und der Weihnachtsmann in Gestalt des Schirrmeisters Rosin, der offenbar die von Halle kommenden Pakete auszutragen pflegte. Nicht viel später wird das Alexandrinerstückchen „Der Gärtner und die Blumen“ [2]) verfasst sein, zu dem eine Silberhochzeit die Veranlassung gab. Denselben Vers, wie in diesem Poëm, wandte Immermann in dem Einakter „Ein Morgenscherz“ an. Des Dichters Bruder Ferdinand behauptet, der „Morgenscherz“ sei erst in Münster geschrieben und habe Michaelis 1820 im Manuskript fertig vorgelegen. Putlitz dagegen nennt ihn eine Studentenarbeit, und nicht mit Unrecht. Die Dichtung ist wahrscheinlich schon in Halle entstanden und für die Liebhaberbühne in Holzzelle bestimmt gewesen, um in den Vormittagsstunden eines Festtages im „Rittersaal“ gespielt zu werden. Immermann schreibt als Szene einen „Saal mit mehreren Thüren“ vor; ein Mittagsmahl im Freien, wie es hier bevorsteht, gehörte zu den Gepflogenheiten des Oheims, und die Forellen verheisst der junge Dichter wohl in Erinnerung an manches Gericht aus dem die Besitzung durchrieselnden Bach. Der Scherz:

„Lucinde, wie ich meine,
Im alten Kirchenbuch als Töchterlein verzeichnet.
Honny soit der Schelm, der solche Wahrheit leugnet“

lässt durchblicken, dass diese Rolle in männlichen Händen lag, ein Fall, der aus Mangel an weiblichen Kräften auch bei der Aufführung von „Rinaldo und Armida“ eingetreten war. Das geringe Personal, die wenigen Requisiten und die typischen Dekorationen stempeln den Morgenscherz zum Liebhabertheaterstück. Dem Onkel zu Gefallen wählte Immermann Form und Motive der verschollenen Gattung des Schäferspiels. Die Vorbilder für die drei Typen, den blöden Liebhaber, die spröde Geliebte und die listige Vermittlerin haben Gleim („Der blöde Schäfer“) und Gellert („Sylvia“) geschaffen; schon 1753 machte ein achtzehnjähriger Anonymus der-

---

1) Ungedruckt im Archiv.
2) Desgl.

artige Dichtungen zum Schauplatz von Familienfestlichkeiten.[1]) Das schäferliche Element ist im „Morgenscherz" freilich etwas in den Hintergrund getreten, mehr jedenfalls wie in Körners „Grünem Domino", von dem Immermanns Werkchen beeinflusst ist.[2]) Den Romantiker verrät ein satirischer Hinweis auf Müllners „Schuld"[3]) die er später noch oft zur Zielscheibe seines Spottes machte, das parodistische Zitieren von bekannten Dichter-Worten oder -Gestalten („Was hast du, edler Than von Glamis?" oder „Dann raset wie Ophelia die Maid") und das absichtliche aus der Rolle Fallen, das gewaltsame Zerstören der Illusion, wie im achten Auftritt:

„Die Expositionen
Lässt man anjetzo weg, das Publicum zu schonen.
Das Näh're sag' ich drin; hier aber bin ich stumm.
So wird die Kunst befolgt; das Publicum bleibt dumm,
Ganz dumm, bis zu dem End'. — Das sind uns Kinderei'n;
Sie lesen's noch einmal, erfahren's hinterdrein,"

oder im zweiten Auftritt, wo dem Dichter das Reimwort auf „Mensch" fehlt, und er kurz entschlossen Lucinde sagen lässt:

„Das ungereimte Ding, — drum lass ich aus den Reim."

Den Zweck, im Verwandten- und Freundeskreise zu belustigen und zu erfreuen, wird der „Morgenscherz" erreicht haben, höheren Ansprüchen genügt er nicht, da die formalen Mängel keinen reinen künstlerischen Genuss erlauben. Die Sprache ist teils zu vulgär, teils schwülstig. Lucinde vergleicht Philidor nach einander mit einem Trappisten, mit Fabius Cunctator, Attila, Platos ältestem Sohn, Tasso, dem Dichter Frauenlob und Petrarca. Den Scherzen gebricht es, wie ein Rezensent[4]) mit Recht tadelt, oft gar sehr an Grazie und Feinheit. Theodor Koerner und selbst der von Immermann angegriffene Müllner zeigen sich in ihren Alexandrinerstückchen technisch und metrisch gewandter. Vielleicht wäre der „Morgenscherz"

1) Hirtenlieder und Gedichte, Halle im Magdeburgischen. Verlegt von Karl Hermann Hemmerde 1753. S. Netoliczka, Viertelsjahrschrift II S. 63.

2) Das Verkleidungsmotiv, das vielleicht auch von Körner entlehnt ist, verwertet Immermann in derselben Weise noch einmal in dem Gedicht „Die schöne Kartenlegerin" (Gedichte 1822. S. 120 f.). Körner schloss sich in dem Motiv an Goethes „Erwin und Elmire" an.

3) Müllners Lustspielen steht der „Morgenscherz" nicht fern. Auch in ihnen spielen Verkleidungen eine wichtige Rolle und auch sie sind nicht frei von litterarischen Anspielungen.

4) Hermes 1824 I S. 394.

nie gedruckt worden, wenn nicht Holtei den Dichter um einen Beitrag für sein Jahrbuch deutscher Nachspiele gebeten hätte. In Ermangelung einer besseren Arbeit sandte Immermann den Einakter, der Holtei so gut gefiel, dass er, seine Frau und eine junge Schauspielerin, Fräulein Wagner, ihn vor dem Druck zur Aufführung auf einer Liebhaberbühne einstudierten. [1]) Im Jahrbuch deutscher Nachspiele (Dritter Jahrgang, für 1824) ist der „Morgenscherz" von zwei anderen Alexandrinerlustspielen eingerahmt.

Etwas ganz anderes bot Immermann in dem ungefähr gleichzeitig entstandenen Einakter „Die Brüder", der aus seiner Beschäftigung mit der Geschichte des dreissigjährigen Krieges hervorgegangen ist. Schon früh hatte er durch das Interesse für seine Vaterstadt Magdeburg und eine Familientradition, nach der einer seiner Ahnen unter Gustav Adolf in Deutschland gekämpft haben sollte, eine nähere Kenntnis dieser Periode erworben. Wir haben in den „Brüdern" ein ifflandisches Familiengemälde mit historischem Hintergrund. Das Stück spielt in der Pfalz, als wäre es, wie die Ifflands, für das pfälzische Nationaltheater in Mannheim geschaffen. Die Handlung ist dürftig und nur reich an Unwahrscheinlichkeiten und Zufällen. Das alte Motiv der Bruderfeindschaft aus Neid und Eifersucht, auf das wir noch öfter bei Immermann stossen, ist hier mit dem Romeo und Julia-Motiv verknüpft. Die Brüder versöhnen sich um ihrer einander liebenden Kinder willen, noch ehe es zu spät ist. Die Anagnorisis der Streitenden, die von vornherein nicht wissen, in welchem nahen verwandschaftlichen Verhältnis sie zu einander stehen, erfolgt, wie oft im Ritterroman, durch zwei zusammenpassende Hälften eines Ringes. Eine Abhängigkeit von Kotzebues „Die Versöhnung" ist wahrscheinlich; auch fühlen wir uns hier und da an das Schicksalsdrama gemahnt, z. B. wenn wir von dem Unglück hören, das Ehrenfried so beharrlich verfolgt. Gleich Werners Kunz Kuruth ist er im Begriff, Haus und Hof zu verlassen, als die entscheidende Wendung eintritt. „Die Brüder" zeigen die Schwächen des ifflandischen Rührstücks, üben aber durch das frische Liebespaar, das vorteilhaft von den larmoyanten Vätern absticht, eine gewisse Anziehungskraft aus. Sprachlich ist das Stückchen erfreulich; die Prosa ist meist einfach, nur Ehrenfried spricht geschraubt. Die Bilder und Gleichnisse entsprechen dem Gesichtskreise der Landleute. Die Einflechtung des Spinnerliedes aus „Des Knaben Wunderhorn" und

1) Holtei an Immermann, Breslau 16. 1. 23. Ungedr. im Archiv.

das Brunnengespräch bezeichnen die Neigung des jungen Dramatikers zur Romantik.

Infolge einer Bitte um literarische Beiträge für den Berlinischen Taschen-Kalender auf das Jahr 1824, die die „Königliche Kalender-Deputazion“ in Berlin am 31. Mai 1823 an Immermann gerichtet hatte [1]), schickte dieser am 25. Juni „Die Brüder“ ein und erhielt am 5. August die Antwort [2]): „Ungeachtet es höhren Orts bestimmt worden war, hinführ keine dramatischen Aufsätze in den Berliner Taschenkalender mehr aufzunehmen, so wird doch für den Ihrigen in Berücksichtigung des Rufs seines Verfassers eine Ausnahme gemacht werden.“ Das Schauspiel erschien in dem genannten Kalender (S. 191—244) und brachte dem Dichter ein Honorar von sechzig Talern Gold ein. Goethe las es und spürte zwar die starke äussere Einwirkung, zumal durch Kotzebue und Iffland, gab aber zu, dass ein eigenes Naturell aus dieser Produktion spreche. [3]) Im Winter 1835/36 brachte Immermann seine Jugendarbeit unter dem besser gewählten, weil nicht den Ausgang verratenden Titel „Die Nachbarn. Dramatische Idylle in einem Aufzuge“ auf der Düsseldorfer Bühne dreimal zur Aufführung, und zwar, wie Grabbe berichtet [4]), mit gutem Erfolg.

In seine letzte Studienzeit, den Frühling 1817, fällt die Einstudierung von Kotzebues „Häuslichem Zwist“, den der junge Dichter mit der Herzensfreundin Luise von Strasser und deren Vetter, einem Sohne des Regierungsrats von Voigtel, in des letzteren Hause in Magdeburg aufzuführen gedachte. Die Vorstellung unterblieb, da Immermann in tiefem Schmerz darüber, dass Luise von der Verlobung, die die beiden jungen Leute voreilig geschlossen, zurücktrat, nach Halle abreiste. [5]) Die Schilderung der bewegten Egmont-Aufführung in den „Papierfenstern eines Eremiten“ [6]), dem ersten Romane Immermanns, hat ihr Urbild in diesen Herzenswirren. — Aus den „Papierfenstern“ lesen wir eine heisse Leidenschaft für das Theater. Lebendig schildert der Dichter seine Gefühle bei der Ver-

1) Ungedr. im Archiv.

2) Desgl.

3) An Staatsrat Schultz. 1824. Eine Besprechung der „Brüder“ findet sich in Nr. 21 des Literaturblattes (vom 12. März 1824).

4) Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne S. 426 ff.

5) Wie manches andere nach Aufzeichnungen Hermann Immermanns im Archiv.

6) Werke IX S. 21.

ballhornung von Goethes „Geschwistern“ durch eine reisende Schauspielertruppe niederer Gattung.[1]) Wenn er selbst daran ging, etwas in Szene zu setzen, so geschah dies mit grösster Sorgfalt. Besonders reich an solchen Liebhaberaufführungen ist seine Auskultator- und Referendar-Zeit. In Oschersleben gab er die Einzelrolle des Kotzebueschen „Hagestolz“ und den alten Holm in Koerners „Braut“. Ein Ausflug nach Holzzelle zeitigte eine Aufführung von „Wallensteins Lager“, der Müllners „Blitz“ folgte. Karl hatte den Kapuziner und den Liebhaber des Lustspiels übernommen, auch seine Geschwister wirkten mit. Bei Familienfesten griff er häufig selbst zur Feder, etwas Geeignetes zu schaffen. Aus dem Jahre 1818 stammt das Zwiegespräch „Der Gärtner und die Rose. Zum neunten November“[2]), offenbar für Schwester Lottchen bestimmt, die der Mutter zum Geburtstage einen Rosenstock überreichen sollte. 1819 forderten die Hochzeiten zweier Freunde Immermanns Mitwirkung. Zur Vermählung Treudings schuf er in der Art der Goetheschen Maskenzüge das Festspiel „Dichtung und Wahrheit“[3]), den Titel und das Grundmotiv Goethe entlehnend. Eingeleitet wird das Ganze durch eine Ansprache der Poesie, dann erscheinen nach einander Troubadour, Zigeunerin, Saalnix, Bänkelsänger, Tabuletkrämer, Storch, Nachtwächter und Sphynx. Einen Teil der von diesen gesprochenen Gedichte nahm Immermann später gekürzt und der Anspielungen entkleidet in die erste Sammlung seiner Lyrica auf.[4]) Zum Schluss spricht die Wahrheit, von derselben Dame gegeben, die vorher die Dichtung darstellte, einen Epilog:

Halt ein mit deinem zauberischen Gaukeln,
Du Dichterwelt, du Regenbogenwelt! —
Es liebt das Herz, in deinem Traum zu schaukeln,
Doch sehnts zuletzt sich in mein ernstes Feld.
Und die für Edles Sinn im Busen tragen,
Sie werden endlich nach der Wahrheit fragen.

Ich bin die Wahrheit. — Staunet nicht darüber
Dass ich der Göttin von vorhin so gleich.

---

1) Werke IX S. 48 f.

2) Ungedr. im Archiv.

3) Ebenda; z. T. ungedr. — Im Titel lehnte sich Immermann noch mehrfach an Goethe an (Koch 2, 1 S. III).

4) Gedichte S. 17 ff., 21 f., 23 f., 122 ff.

Denn Schwestern sind wir. Keine sind sich lieber
Und Königinnen beid' in Einem Reich.
Der Schleier nur trennt von der Wahrheit Dichtung,
Zum gleichen Ziele geht der Schwestern Richtung.

(Zu der Sphynx:)

Bezeuge mir, Du meiner Schwester Wesen,
Dass auch in Dir der treuen Wahrheit Spur.
Ich will, dass sich der Dichtung Zauber lösen:
Gib an das Licht die innerste Natur!
Herab die Hüllen! Bei des Spiegels Klarheit
Beschwör ich Dich! Entschlei're dich der Wahrheit!

(Sie hat bei den letzten Worten der Sphynx den Spiegel vorgehalten, die darauf ihr Kostüm abwirft und mit der Wahrheit vortritt.)

Ihr seht die Wahrheit. Aus den weiten Falten
Schält sich der Freund als innrer Kern hervor;

Er war derselb' in wechselnden Gestalten
Und Einer nur ihr wunderlicher Chor.
Die Masken mussten in das Nichts zerstäuben,
Er ist der Freund und wird es immer bleiben.

Und solltet Ihr noch zweifelnd fragen können,
Was dieses Spieles liebevoller Sinn? —
Ihr ahnt ihn wohl. Ich will das Wort Euch nennen,
Nehmt es zum Abschiedsgrusse gütig hin:
Nie kann der Freund genug der Stimmen finden,
Um seine Lust an Freundesglück zu künden.

Für die im Oktober zu begehende Hochzeit seines Jugendfreundes und Mitkämpfers Wilhelm Herzbruch schrieb Immermann „Die Weihe des Herdes". — Meister und Gesellen bauen nach Fertigstellung des Hauses den Herd und weihen ihn mit ernsten Sprüchen, Brod, Weinkrug, Ölzweig, Leier und Winkelmass hineinlegend. Bevor sie zur Vollendung die Platte einsetzen, schleicht sich triumphierend der Lügengeist Asmodi in den Herd, und das Haus ist nun in Gefahr, geschändet und gestürzt zu werden; da tritt Eros ein und lähmt durch seine Gegenwart Asmodis Macht. Das Spiel ist warm empfunden und darum ansprechend. Um „an der Sandbank der Gelegenheitspoesie" vorbei zu kommen, nahm Immermann, wie auch in den meisten seiner

späteren Festspiele, die Musik zu Hilfe, indem er das Eingangslied und den Schlusschor von A. Wachsmann in Magdeburg vertonen liess. Das Zueignungsgedicht, mit dem er am 5. November dem jungen Paar eine Abschrift des Werkchens sandte, wurde gleich der „Weihe des Herdes“ selbst in gekürzter Form in die erste Sammlung seiner Gedichte [1]) aufgenommen, und zwar mit der Überschrift „Zitherspielers Abschied“. Die vorletzte Strophe der älteren Fassung lautet:

„Ist auch die Meisterschaft
Des Spiels ihm nicht geblieben,
Ein Meister ist im Lieben,
Aus strömendem Gefühl!“ [2])

Tiefe Wehmut ob des ihm versagten Liebesglückes spricht aus der Zueignung. In seiner Melancholie glaubte der Dichter damals, dass er früh sterben, ja nicht einmal vierundzwanzig Jahre werden würde. Sein Bruder Hermann hat die Vermutung ausgesprochen, Carl habe sich während der Universitätszeit von irgend jemand das Horoskop stellen lassen. Nach der Herzbruchschen Hochzeit schrieb der Dichter auf einen Zettel die Worte:

O selige Jugend, Dein rosiger Schein
Wirft göttliche Lichter ins Leben hinein!
Wir haben's genossen, es war uns vergönnt,
Der Morgen stand glänzend am Firmament.
Die Jahre verrauschen, der Wein bleibt gut,
Frisch bleibt die Liebe, die Treue, der Muth.

Burg, den 16. Oktober 1819.

Auf der Kehrseite aber stehen die Verse:

Und der es gesungen zu Euerer Lust,
Er spürte den Tod in der ahndenden Brust.
O ruft aus der Freude zum Todten hinab,
Der Ruf der Liebe dringt auch ins Grab.

Karl. [3])

Diesen Zettel steckte er in eine Weinflasche, versiegelte sie und bestimmte, dass sie erst bei der silbernen Hochzeit Herzbruchs geöffnet werden solle. So geschah es, und das aufgefundene Gedicht erneute

---

1) Gedichte S. 62 f.; die Weihe des Herdes S. 129 ff.

2) Ungedruckt im Archiv.

3) Desgl.

den Schmerz der Freunde um den seit vier Jahren Geschiedenen. „Die hierin ausgesprochene Ahndung eines frühen Todes," schreibt Hermann Immermann,[1]) „hat Karl durch das Leben begleitet." — „Auch in dem schönen Gedichte „Der Baum"[2]) hat er sein Schicksal divinierend voraus verkündigt." Ebenso geben die „Papierfenster" ein Spiegelbild seiner damaligen Stimmung, die Erzählung von dem Giftfläschchen macht den Eindruck des Erlebten. Wenige Tage, nachdem Immermann die Zueignung an Wilhelm Herzbruch und seine junge Frau geschickt hatte, verliess er die Heimat. Wie sehr er sich in seinem neuen Wirkungskreise in Gedanken mit den zurückgebliebenen Verwandten und Freunden beschäftigte, beweisen eine hübsche dramatische Sylvesterdichtung „Das Zinngiessen" und das Zwiegespräch „Sehnsucht nach Münsterland oder Schinken und Pumpernickel in der Fremde".[3]) „Das Zinngiessen" scheint uns in die Häuslichkeit der jungen Herzbruchs zu führen, in einen Kreis froher Menschen, in dem sich auch des Dichters Mutter und Schwester befinden. Die Veranlassung zu dem zweiten Poëm ist wahrscheinlich eine Sendung westfälischer Produkte gewesen, die von Münster als ein Geschenk Karls in Magdeburg eintraf. Ich muss es mir versagen, Proben zu geben; die Dichtungen seien nur angeführt als Characteristica, wie bei Immermann damals alles dramatische Gestalt gewann. Auch eine grössere Anzahl der in diesen Jahren entstandenen Gedichte sind in halbdramatischer, dialogischer Form geschrieben und haben wahrscheinlich eine Darstellung erlebt. Bestimmt wissen wir dies von dem „Vollkommnes Gastmahl"[4]) betitelten, das im Manuskript die Bezeichnung trägt: Bundes- und Gastlied, gesungen auf der alten Burg Treuenfels am 23. September 1820. Burg Treuenfels ist das Herzbruchsche Haus in Burg, wo Immermann mit Freunden und Verwandten noch einmal zusammenkam, bevor er von seinem Herbsturlaub wieder nach Münster zurückkehrte. Der blonde Eckart ist, wie die Handschrift verrät, Göring, Fidelis: Schiele, beide Studien- und Kampfgenossen Immermanns; als Hans Sachs führt der Dichter sich selbst ein. — Für denselben Kreis ist vielleicht, wenn auch etwas früher, ein Zwiegesang entstanden, der eine Huldigung für Goethe

1) Ungedruckt im Archiv.
2) Gedichte S. 111 ff.
3) Beide ungedruckt im Archiv.
4) Gedichte S. 125 ff. Eine wenig abweichende Handschrift im Archiv.

bedeutet. Zur Feier von Herzbruchs Hochzeit war der Vertreibung des Lügengeistes in der „Weihe des Herdes“ eine Aufführung von Goethes „Iphigenie“, die wir als das hohe Lied der Wahrheit bezeichnen dürfen, gefolgt. Mit unermüdlichem Eifer und bewundernswerter Energie, aber nicht immer zur Ergötzung der Beteiligten, die oft ungeduldig wurden, hatte Karl das Drama einstudiert. Hermann Immermann behauptet, der Bruder habe sich sogar hinsichtlich der Auffassung einer Szene mit Goethe selbst in Verbindung gesetzt. Was daran Wahres ist, habe ich nicht erkunden können, ebensowenig wie ich etwas Bestimmtes über die Veranlassung zu der vorliegenden Dichtung sagen kann, die hier einen Platz finden soll als erste Huldigung, die der Schüler seinem Meister darbrachte. Vielleicht kann ein anderer Aufklärung schaffen.

Einer.

Wie wir in unsrer Laube sitzen,
Fällt zarter Schimmer sanft herein;
Aus weiter Ferne scheint's zu blitzen,
Muss ein Gestirn des Himmels seyn!

Chor.

Gesell, streng deine Augen an,
Und sag uns treulich, was sie sahn!

Einer.

Ein Stern glänzt überm blauen Mayne,
Und eine Wiege seh' ich dort,
Grad unter diesem heil'gen Scheine,
Und Frankfurt, denk ich, heisst der Ort.

Chor.

Gesell, streng deine Augen an,
Und sage, was sie weiter sahn.

Einer.

O weh! Verschwunden Stern und Wiege!
Von Nebeln ist der Plan verhüllt.
Glück auf! Als wie ein Held zum Siege,
Tritt draus hervor ein Jüngling wild.

Chor.

Gesell, streng deine Augen an,
Sag, was sie von dem Jüngling sahn.

Einer.

Das Haupt bekränzt mit jungen Rosen,
Zieht er kühn singend auf und ab,
Doch weiss er auch süss lieb zu kosen,
Und feyert treu an Werthers Grab.

Chor.

Gesell, streng deine Augen an
Und sage, was sie weiter sahn.

Einer.

Er war mir aus dem Blick verschwunden,
Thüringens Berge deckten ihn,
Nun hab' ich wieder ihn gefunden,
Ich seh durch Weimars Thal ihn ziehn.

Chor.

Gesell, Gesell, o strenge an
Die Augen, sag, was thut der Mann!

Einer.

Ja, Mann mögt ihr mit Fug ihn nennen,
Zum Manne ward der junge Held,
Er schneidet bey des Sommers Brennen
Was er gesät, sein Ährenfeld.

Chor.

Gesell, Gesell, streng an, streng an
Das Aug', ist's damit abgethan?

Einer.

Ich künde Euch ein gross Behagen,
Ein reines Glück theil ich Euch mit;
Ich darf nach aller Wahrheit sagen,
Er lenket jetzt zu uns den Schritt.

Chor.

Gesell, Gesell, Gesell, sag an!
Du schwärmest, streng die Augen an.

Einer.

Das Lied rief ihn zu unsrer Lauben,
Leibhaftig kommt zu Euch der Greis;
Er bringt Euch reife Herbstes-Trauben
Und Frühlingsrosen, Ährenreis.

Chor.

Er kommt! Er kommt! Stosst Alle an,
Die Liebe rief, da musst er nahn!

Allgemeiner Chor.

So bist Du, Vater, denn erschienen,
In deiner Treuen stillem Rund!
Bist unter uns! Mit Jugendmienen,
Mit Mannes Ernst, mit Greisenmund!
Mit aller Zeiten Gunst beschwert:
Wir lieben Dich, sind Deiner werth! [1])

---

1) Ungedruckt im Archiv.

Zweites Kapitel.

Das Tal von Ronceval.

Goethe blieb der damaligen Jugend dennoch ein „Gott in unendlichem Abstande", sein erster Teil des „Faust" hatte „mehr Schreck als Freude" erregt. Viel gewaltiger war die Wirkung, die Schiller ausübte, da in ihm alles zusammentraf, was die Jugend begehrte. [1]) Auch wurden seine Werke durch fast alle Bühnen dem Publikum bekannt gemacht, während Goethes Dramen auf Provinzialtheatern selten oder gar nicht erschienen. Immermanns Schillerverehrung stammt aus seiner Schulzeit, aus der er in den „Memorabilien" ein charakteristisches Beispiel für die Sehnsucht nach dem Frühgeschiedenen anführt, [2]) und war in Halle durch Theaterbesuch bedeutend verstärkt worden. Schillersche Verse wählt er zum Motto seiner akademischen Streitschrift, [3]) und schreibt er dem Freunde zum Abschied ins Stammbuch. [4])

Für die Romantik konnte sich die Jugend vor 1813 wenig erwärmen, in den Friedensjahren trat aber eine Wandlung ein, und die neue Schule wurde „von dem grössten Einflusse auf Coterien und poetische Köpfe. Kein wahrhaft Strebender konnte sich ihrem Reize entziehen." [5]) Immermann erhielt anfangs nicht, wie andere, die stärkste Einwirkung durch die jüngeren Romantiker, sondern stellte sich sogleich unter die Fahne Tiecks, der er zeitlebens treu geblieben ist. Schiller und Tieck waren bei Entstehung der ersten grossen Tragödie seine Leitsterne.

1) Werke XVIII S. 161 f.
2) Ebenda S. 163.
3) Ein Wort zur Beherzigung. 1817.
4) Schiele, Karl Immermanns Studentenjahre und sein Konflikt mit der Hallenser Teutonia. Akadem. Monatshefte. XVIII. S. 294 f.
5) Werke. XVIII. S. 166 f.

In der Wahl des Stoffes zeigte er sich als Schüler der Romantiker, zu deren vielen Verdiensten die Wiederbelebung der Karlssage gehört. Seinem Drama liegt die alte Mär zugrunde, die sich an den verräterischen Überfall der Basken auf Karls des Grossen Nachhut knüpft. Sie war schon der Gegenstand einiger früherer Dichtungen gewesen. Fouqué hatte 1805 unter dem Pseudonym Pellegrin „Romanzen vom Thale Ronceval" erscheinen lassen und diese 1808 noch einmal in den Roman „Alwin" eingeflochten, Friedrich Schlegel 1805 seinen „Roland", „ein Heldengedicht in Romanzen nach Turpins Chronik" [1]) geschrieben. Immermann ist meines Wissens der erste Deutsche, der den Stoff in dramatischer Form behandelt. Die wenigen Singspiel- und Operntexte, [2]) die seit Diederich von dem Werders Ariostübersetzung erschienen, schildern den Roland der grossen italienischen Epen, nicht den der alten Sage.

Der Plan zum „Thal von Ronceval" fällt in die Universitätsjahre des Dichters, die Vorarbeiten entstanden während der Magdeburger Referendarzeit, und der erste Akt war vollendet, als er 1819 nach Münster übersiedelte und damit nach dem Landstrich kam, der später durch ihn die höchste dichterische Weihe empfangen sollte und der auch jetzt für ihn eine besondere Bedeutung hatte, da Karl der Grosse dort gegen die Sachsen gekämpft. Von Oktober bis Dezember schuf er die übrigen vier Aufzüge und am Sylvesterabend um 12 Uhr tat er den letzten Federzug.

Ein eigentliches inneres Erlebnis hat das Werk nicht veranlasst, es sei denn, dass man aus einem Worte, das Immermann damals schrieb, ein solches konstruieren will, insofern die Beschäftigung mit diesem Problem für die Entstehung des Dramas entscheidend gewesen sein könnte. Das Wort lautet:

> „Vor der Welt gilt ein anderes Recht als vor Gott, aber der Vorsehung geschieht kein grösserer Gräuel als das Recht dieser Zeit, welches nach den Folgen seine Gaben abmisst und zu allen Zeiten Völker und Länder ins Unglück gestürzt hat" [3])

und ist offenbar hervorgerufen durch einen Zwiespalt zwischen seinem

---

1) Zuerst 1806 im „Poetischen Taschenbuch" erschienen.

2) Eicke, Zur modernen Literaturgeschichte der Rolandsage in Deutschland und Frankreich. Diss. Marburg 1891. Weiteres bibliographisches Material zur Rolanddichtung bringt Tielo, Studien zur vergl. Literaturgesch. II S. 452 ff.

3) Putlitz I S. 55.

persönlichen Rechtsbegriff und dem, den ihm sein Beruf aufzwang. — In der Liebesepisode des Dramas erinnert wenig an Immermanns Herzenserlebnisse.

Die äussere Veranlassung gab dem Dichter, wie er in einem Briefe an Fouqué [1]) berichtet, die Lektüre von Schlegels Roland-Romanzen. [2]) Dies Werk — nur eine Umdichtung der pseudoturpinischen Chronik — ist poesielos und dürr und ermüdet durch seine Breite. Für Immermann wäre in erster Linie die zehnte Romanze in Betracht gekommen, doch hat er kaum etwas daraus entlehnt, seine Quelle ist vielmehr das auch von Fouqué benutzte mittelhochdeutsche Gedicht „Karl“ vom Strickaere, von dem damals nur die Ausgabe vom Jahre 1727 in Schilters „Thesaurus“ vorlag. Was die Tatsachen betrifft, hat sich Immermann dem Bericht des altdeutschen Dichters ziemlich genau angeschlossen, nur das Gebotene, wie es für das Drama erforderlich, bedeutend vereinfacht. Es ist das erstemal, dass er den Dom mittelalterlicher Dichtung betrat, in dem er später beinahe heimisch wurde.

Welche andern Quellenwerke Immermann vorgelegen haben, ist schwer festzustellen, da wir von dem Dichter aus dieser Zeit nur wenige Briefe besitzen, und auch diese keine Andeutungen enthalten. Sehr wahrscheinlich kannte er die pseudoturpinische Chronik oder doch wenigstens Sismondis Bericht über dies Werk im ersten Bande des von ihm damals viel gelesenen und excerpierten Buches „De la littérature du midi de l'Europe“. Auch wäre es möglich, dass der Dichter einiges Material aus Uhlands 1812 erschienener Schrift „Über das altfranzösische Epos“ entnommen hätte. Zoraides Erzählung von dem Christenpriester (IV. 3) scheint auf einer Legende zu beruhen, die der Jesuit Johannes Mariana in seiner Historia de rebus Hispaniae berichtet. Der Verfasser der spanischen Legende „Zoraide“ (Eos. Zeitschrift aus Baiern. 1820. Nr. 13 und 16), die eine auffallende Ähnlichkeit mit der Erzählung von Immermanns Mohrin hat, nennt dieses Werk als seine Quelle. [3]) Im ganzen ist der Dichter in der

1) Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué. Berlin 1848. I S. 164.

2) Friedrich Schlegel hatte bereits durch die „Geschichte des Zauberers Merlin“, die er 1804 im Verein mit seiner Gattin Dorothea herausgab, befruchtend auf Immermann gewirkt.

3) Vielleicht entlehnte der Dichter für die Roland-Zoraide-Handlung auch einiges aus der Geschichte der Abencerragen oder aus den Dichtungen, die diese zur Grundlage haben. S. Elster, Deutsche Rundschau. Bd. CVII S. 276 f.

Benutzung seiner Hülfsmittel sehr frei verfahren, und seine Phantasie ist vielfach schöpferisch tätig gewesen.

Ich versuche, im folgenden eine Analyse des Dramas zu geben.

Durch einen Prolog erspart sich Immermann den schwereren Teil der Exposition. An den Heldengräbern im Tale Ronceval erzählt uns die Sage, „die Hüterin des Schlachtenthales“, wie der Dichter sie heraufbeschwor und das schlichte Wort, das sie ihm gab, zur Dichtung umschmolz; sie übernimmt es dann, uns über Anlass und Bedeutung der Handlung zu unterrichten, und wir vernehmen von ihr eine Schilderung des Lebens am Hofe Karls des Grossen, zumal der Ereignisse einer Nacht: Dem schlafenden König sei ein Jüngling erschienen mit der Aufforderung, die spanischen Heiden zu überwinden und zu bekehren, ihm dabei als Preis das schöne Land am Ebro zeigend, worauf Karl sofort zum Aufbruch habe blasen lassen.

Drei Verse schildern kurz die Situation, in die wir uns bei Beginn der Handlung versetzen müssen:

„Geschlagen ist der Mohr in jeder Schlacht;
Vor Saragossa liegt das Christenheer,
Und aus dem Ebro trinkt manch Frankenross.“

Im Mittelpunkte des Dramas steht der durch einen Wortbruch König Karls veranlasste Verrat Ganelons von Mainz, durch den dessen Halbbruder Roland mit einem Teil des Frankenheeres untergeht. Darum beschäftigt sich die erste Expositionsszene mit Ganelon. — Im Lager am Ebro unweit Saragossa unterhalten sich die fränkischen Krieger über den künftigen Herrn des eroberten Gebietes. Das Gerücht, der unbeliebte Ganelon sei dazu ausersehen, will man nicht glauben, doch einer war Zeuge, wie Karl am Tage, bevor ihm der himmlische Auftrag wurde, dem sich über Zurücksetzung beklagenden Mainzer das erste neugewonnene Land zum Lehen versprochen habe:

„Es ist zu allen Zeiten
Der löbliche Gebrauch in Kraft gewesen,
Sein Wort zu halten, und absonderlich
Hat man darum die Fürsten stets gelobt.
Drum glaubt mir! Unser König hält sein Wort.“

Der übrige Teil der Szene dient nur zur Charakterisierung der disziplinlosen Soldateska, die einen alten im Walde wohnenden Magier ermorden und berauben will.[1]) Die zweite Szene bereitet zu-

1) In der älteren Fassung (im Archiv) ist die erste Szene breiter an gelegt. Die Kürzung geschah auf Veranlassung des Verlegers.

nächst auf König Karl vor, und wendet sich dann zu Zoraide, des Mohrenkönigs kriegerischer Tochter, zu der Roland gelegentlich eines Aufenthaltes am Hofe ihres Vaters eine heftige Zuneigung gefasst hat.

Die dritte bis achte Szene bilden eine Gruppe. Dritte Szene: Ganelon bringt die Nachricht vom Anrücken der Mohren. — Die Handlung beginnt. Vierte Szene: Karl gibt die Befehle zum Kampf. Er ist verwundet, sein Leben war sogar bedroht, doch Roland hat ihn gerettet, und er fühlt sich diesem nun tief verpflichtet. Der Retter selbst ist nicht froh gestimmt, der Zwiespalt zwischen Pflicht und Liebe peinigt ihn, Karl ist nahe daran, sein Geheimnis zu erfahren, da rufen Trompeten zum Kampf. Der Schauplatz des folgenden Auftritts [1]) ist das Schlachtfeld. Nachdem wir gesehen haben, wie Karl dem feindlichen Feldherrn Ferragus das Schwert entwunden, werden wir Zeugen des Zweikampfs zwischen Roland und Zoraide, die beide, denn auch das Mohrenmädchen liebt den fränkischen Helden, Bilder seelischen Schmerzes sind. Während sie gegeneinander fechten, sucht der feige Ganelon, Zoraide von der Seite anzugreifen, wird aber von dem heftig entrüsteten Roland daran gehindert. Das schürt seinen glimmenden Hass gegen den Bruder. Ferragus, der der Szene beigewohnt, hält sich inzwischen an Ganelons Schwerte für den Verlust seines eigenen schadlos.

---

1) In der älteren Redaktion war zwischen diesem und dem vorhergehenden folgender Auftritt eingeschoben:

Zoraide und Ferragus an der Spitze Mohrischer Krieger.

Ferragus.

Dort steht der Feind!

Zoraide.

Verehret ihr der alten Fürsten Asche:
So schlagt den Franken, der sie will zerstreun!
Ist euch der Väter Ruhm ein heil'ges Erbteil:
So schlagt den Franken, der ihn angetastet!
Liebt eure Weiber ihr und eure Kinder:
So schlagt den Franken, der sie fesseln will!
Habt ihr kein Herz für Fürsten, Väter, Kinder:
Habt ihr doch Durst und Hunger alle Tage.
So schlagt den Franken, der den Ölbaum abhaut,
So schlagt den Franken, der den Quell verschüttet,
So schlagt den Franken, der das Korn verbrennt!
In aller Götter Namen! Drauf! mir nach!

(Ziehn vorüber. Schlacht.)

Sechste Szene: Karl hat dem Mohrenkönig Marsilias bis zum übernächsten Tage einen Waffenstillstand bewilligt. Ganelon sieht sich schon im Besitz von Spaniens Krone, Karl denkt aber nicht daran, sein Versprechen zu erfüllen. Der Mainzer ist von ihm schwertlos gesehen worden, und das hat den ungünstigen Eindruck, den ihm dieser macht, verstärkt. Als Ersatz für die verlorene Waffe gibt er ihm die des Ferragus, so dass zwischen Ganelon und dem Mohrenfeldherrn gleichsam ein unwillkürlicher Waffentausch stattfindet, wie er zwischen Freunden üblich ist. — Es folgt eine breit ausgeführte Szene zwischen Roland und Olivier, in der letzterer den Freund beschwört, ihm sein Herz auszuschütten. Roland vermag sich jedoch über seinen Herzenskampf nicht zu äussern, und Olivier ahnt auch ohnedem, wie es um den Freund bestellt ist.[1]) Den Schluss des Aktes — zwei eng zusammengehörige Szenen — bildet wieder ein wirksamer Hinweis auf das Hauptthema des Dramas: Eine Schar Mohren kommt abends zu Friedensunterhandlungen in das fränkische Lager. Der Mainzer überlässt ihnen, da er sie jetzt nicht zum König führen könne, für die Nacht sein Zelt. —

Zwischen dem ersten und zweiten Akte liegt eine Nacht. Zweiter Akt. Die Gesandten bieten dem Könige für den Frieden die Lande bis zum Ebro und überreichen in anmutiger Form wertvolle Geschenke. Ein opernhaftes Intermezzo, ein echtes Produkt der Romantik, unterbricht die Handlung. Karl dankt und verspricht für den folgenden Tag Bescheid. Bis dahin vertraut er die Unterhändler Ganelons Obhut an. Von seinen Heerführern, bei denen er nun wegen des Friedensangebots Umfrage hält, stimmen nur wenige für eine Fortsetzung des Krieges, und man beschliesst darum, Marsilias' Vorschlag anzunehmen. Mit Roland und Turpin berät der König das Nähere. Alle fühlen, Vorsicht sei den Mohren gegenüber geboten, zumal der Erzbischof mahnt dazu. Karl schlägt darum vor, den Mohren bei ihrem Aufbruch einen erfahrenen Mann zur Rekognoszierung mitzugeben, etwa unter dem Vorwande, Gegengaben bieten zu wollen, und ersieht arglos dazu den ihm als listig bekannten Ganelon aus. Turpin rät von dem Mainzer ab, da das Späheramt

---

1) In I 8 findet sich ein Motiv, das wir als eine Frucht seiner Beschäftigung mit dem Merlin-Stoff ansehen dürfen:

Du sprachst es aus [das Wort], die Geister sind beschworen,
Die Dir die Sehnen deiner Kraft zerschneiden,
Dich in des Wahnsinns dunkler Schlinge fangen.

sich nicht mit dessen späterer Königswürde vertrage, worauf Karl deutlich erklärt, dass er Roland zum Herrn Spaniens machen wolle. Der Erzbischof sucht den Wortbruch zu verhindern und mahnt den Fürsten an seine Pflicht:

„nicht über Folgen klügle!
Der Dinge Folgen ruhn auf Gottes Schoss."

Auch Roland macht dem König Vorstellungen — umsonst! Um gar keinen Zweifel mehr walten zu lassen, lässt Karl Ganelon herbeirufen und teilt ihm seinen Plan mit. Dieser dankt für das Vertrauen, das für ihn in der Sendung nach Saragossa liegt, ist aber weit entfernt, darum auf die Erfüllung des einst gegebenen königlichen Versprechens zu verzichten.

Die folgende Szene gibt uns kund, dass das Spiel der Mohren in der Tat falsch ist. Durch einen Späher erfährt der Führer der Gesandten von dem Vorhaben der Franken. Die Wahl des Begleiters freut ihn, da er in Ganelon den künftigen Überläufer wittert. Der Akt schliesst mit einem Monolog Ganelons, der noch unter dem Eindruck seines Gesprächs mit Karl steht. Zum ersten Male kommt ihm der Gedanke, aus Rache die Seinigen zu verraten, doch weist er ihn entsetzt zurück.

Die ersten vier Szenen des dritten Aufzuges spielen in der folgenden Nacht. Zoraide, in Begleitung ihrer Dienerin Zuleima, ist im Begriff, in das Haus eines Magiers zu treten, von dem sie Auskunft über Rolands Gefühle haben will.[1]) Die Pause, während die Frauen bei dem Magus sind, wird durch eine Soldaten-

---

1) In der Fassung, die das Archiv besitzt, stellt eine Scene die Vorgänge im Hause dar:

Halle im Innern des Hauses. Im Hintergrunde auf einem Gestell der Spiegel, bedeckt mit einem purpurrothen Vorhang. Vor ihm ein kleiner Altar. Zur Seite ein Tisch mit einem aufgeschlagenen grossen Buche.

Der Magus. Zoraide. Zuleima.

Magus.

Das andre weiss ich. Alles sagten mir
Die Sterne; schweig.

Zoraide.

Und Du willst helfen?

Magus.

Ja.

Zoraide.

O habe Dank!

szene ausgefüllt. Die Söldner, die, wie wir hörten, ein Attentat auf den Zauberer beabsichtigen, untersuchen die Örtlichkeit. Während sie noch sprechen, stürzt Zoraide, gefolgt von ihrer Sklavin, jubelnd,

---

Magus.
Erspare ihn, mein Herz
Ist Stein. — (Er zieht einen Dolch)
Gieb eine Locke mir!
Zoraide.
Wie seltsam:
Magus.
Bezähme Deine Zunge. Eitle Worte
Verscheuchen mir die Genien.
(Er schneidet mit dem Dolche eine Locke ab.)
Jetzt lass
Die Schale mich mit Deinem Blute füllen.
Zoraide (schaudernd).
Auch Blut! ?
Magus.
Willst Du den eisernen Gesetzen
Der Geister Dich nicht fügen, weiche schnell
Und störe meine Einsamkeit nicht länger!
Zoraide.
Ich will — — in welchem Netz bin ich gefangen!
Magus.
(Ritzt mit dem Dolche ihren Arm und fängt das Blut in einer Schale auf.)
Nun tritt in jenen Kreis — bei Deinem Leben,
Verlass ihn nicht!
Beherrsche Dich, wenn Dein erschrecktes Ohr
Furchtbare Worte hört, denn dieser Geist
Ist schwerem Zauberliede nur gehorsam.
(Er tritt mit der Schale und Locke zum Altar, und hebt dessen Platte ab.)
Ich schaue hinunter
In Deinen Saal,
Mächtiger Erdgeist,
Finsterer Pluto!
Brütender, Sinnender,
Unerbittlicher, Stygischer Zeus!
Höre den Ruf!
Dir gehören die
Sterblichen alle,
Aber mit Listen
Pflanzen die Obern

weil sie der Gegenliebe Rolands gewiss, aus dem Hause. Zuleima geht, eine Zusammenkunft zwischen dem Helden und ihrer Herrin zu bewerkstelligen, in das fränkische Lager. Die Krieger werden

---

Manchen der Deinen
Unter die Sterne.
Ich bringe Dir Gaben!
Ich binde mit Ketten
Mit Locken des Hauptes
Die Seele an Dich!
(Er wirft die Locke in den Altar.)
Ich schütte des Blutes
Heissrauchendes Opfer
In Deine Kammern —
Und feste damit
Die immer bewegliche
Seele an Dich!
(Er schüttet das Blut hinab.)
Hast Du mich vernommen?

Stimme aus der Tiefe.

Ich habe!

Magus.

(Zu dem Buche tretend und daraus lesend:)
Send' herauf den Spiegelgeist,
Send' ihn, o Pluto!
Der Du sprichst in hundert Zungen,
Der Du siehst aus tausend Augen,
Wenn es gilt, mit Vätern Töchter,
Sohn mit Mutter zu verkuppeln;
Der Du jauchzest, wenn sich Schwestern
In das Bett der Brüder sehnen;
Und der üpp'ge Trieb den Schwäher
Brünstig zu der Schwieg'rin treibt;
Und die Wittwe auf dem Grabe
Ihres Gatten, seinem Mörder
Gottverfluchte Hände reichet —
Und wenn alter Stammesfeinde
Kinder sich vereinigen,
Dass ihr wilder Brand das Haus
Unter Fluch der Eltern stürzet:
Erscheine!
Nicht zur Hülfe scheuen frommen

von dem heraustretenden Alten in die Erde gezaubert. Fünfte Szene: Bei Anbruch des dritten Tages finden wir Karl allein in seinem Zelt, Gewissensqualen scheuchen seinen Schlaf; es wird ihm schwer, sein Wort zu brechen. Er kommt aber immer wieder zu der Überzeugung, dass das Wohl des Reiches unbedingt Roland als Herrn der spanischen Mark erfordere, drum ruft er: „stirb Versprechen!“ In diesem Entschlusse wird er in zweifacher Hinsicht bestärkt: Olivier berichtet, dass die Gesandten die Entscheidung verlangen und schildert die Stimmung im Heere als eine durchweg

---

Flammen, ruf ich Dich herauf —
Hier sind Dir genehme Gluten —
(Zoraide hat sich entsetzt abgewendet.)
Hier ist holde Scham entflohn!
Hier entbrennt die wilde Lust
In den Feind des Vaterlands,
Und die lichten Götter haben
Zürnend ab ihr Haupt gewendet:
Darum hilf und spiegle Wahrheit!
Drum erscheine!

Stimme hinter dem Vorhang des Spiegels:
Schaut:

(Der Vorhang rauscht zurück. Der Spiegel zeigt einen anmuthigen Garten, in dem Roland kniet, nach Zoraiden hingewendet, und die Arme nach ihr ausgebreitet.)

Zoraide.
(Sich vergessend und dem Spiegel zueilend.)
In Deine Arme!
(Der Spiegel versinkt.)

Magus.
Unselige! Du brachst den Zauberbann,
Nun schweift der Geist in alter Freiheit wieder!

Zoraide.
Lass ihn! — — Er hat der Glücklichsten gedient!

Magus.
Das ist der Wahnsinn. Wenn die Felsen bersten,
Wenn Flüsse stehn, und Berge sich bewegen,
Geschieht's um ihretwillen! Weg, Verhasste! —
(Zoraide und Zuleima ab.)

Da der Verleger Schultz der Ansicht war, diese Szene stände ausser aller Verbindung mit dem Ganzen, unterdrückte sie Immermann. Ihres dichterischen Wertes wegen brauchen wir die Ausmerzung nicht zu beklagen, wohl aber, wie wir später sehen werden, in anderer Hinsicht.

Rolandfreundliche und Ganelonfeindliche. Dazu melden zwei Sachsenfürsten die Rückkehr Wittekinds, die Karls Anwesenheit daheim notwendig macht. — Jetzt gibt es für den König kein Schwanken mehr, er teilt Ganelon den verhängnisvollen Entschluss mit und gibt ihm zugleich den Befehl, mit den Mohren nach Saragossa aufzubrechen.

Es ist der Höhepunkt des Dramas, denn der Getäuschte eilt davon, entschlossen, den Verrat zu begehen. — Die Handlung beginnt zu fallen. Gleich in der nächsten Szene offenbart sich der „schlimme" Ganelon dem Führer der mohrischen Gesandten, und erfährt darauf, was diese im Schilde führen: Sowie Karl mit den Seinigen abgezogen wäre, sollen zunächst die Zurückbleibenden vernichtet, dann die Hauptmasse des Heeres in den Pyrenäen überrumpelt werden. Der Mainzer verspricht, zu schweigen und die Franken in Sicherheit zu wiegen. Die beiden letzten Scenen des dritten Aktes führen den Liebesroman weiter. Zuleima deutet Roland an, dass er bei ihrer Herrin Gegenliebe findet, und leitet ihn zu dieser.

Dem Nebenstamm des Dramas sind auch wieder die ersten fünf Auftritte des vierten Aktes gewidmet, die in der Nacht zwischen dem dritten und vierten Tage spielen. 1 und 2 bereiten nur vor, in der dritten Szene tritt Roland zu der Geliebten. Vergebens sucht Zoraide ihn zu gemeinsamer Flucht zu bestimmen, aber auch seine Bitte an sie, sich taufen zu lassen und ihm zu den Franken zu folgen, ist umsonst. Ihre Vereinigung scheint an beider Ehrenhaftigkeit zu scheitern. Sie beschliessen darum, sich mit dem Glücke zu begnügen, das sie in der jetzt erst vollkommenen gegenseitigen Wertschätzung empfinden, und trennen sich bei Anbruch des vierten Tages.[1]) Szene 6 führt uns wieder in das fränkische Lager. Ganelon ist mit der Behauptung, nichts Verdächtiges bemerkt zu haben, aus Saragossa zurückgekehrt. Die Krieger betrachten in der Luft einen Adler, der von zwanzig Krähen verfolgt wird, und sehen darin ein böses Zeichen. Karl will (siebente Szene) eben aufbrechen, da beschuldigt Turpin auf Grund einiger Beobachtungen, die er gemacht,

---

1) Es ist die Situation des mittelhochdeutschen „tageliet", die wir in so vielen Dramen finden (Zach. Werner, Die Brautnacht; Platen, Der Schatz des Rhampsinit; Fouqué, Eginhard und Emma; Rich. Wagner, Tristan und Isolde usw.). Bei Immermann kehrt sie im „Merlin" wieder, und zwar mit deutlicher Anlehnung an „Romeo und Julia". S. Koch 1, 2 S. 149.

den Mainzer des Verrats. Da aber dieser sehr entrüstet tut, weist der König, der Ganelon jetzt um so weniger Unrecht zufügen will, den Verdacht ab, zumal Roland im Glauben, dass die Geliebte ihn in diesem Fall benachrichtigt hätte, sich für den Stiefbruder verbürgt. Die Franken ziehen ahnungslos fort; Roland und die Seinen geben den Scheidenden bis zum Tale Ronceval das Geleit. — Die Bürgschaft des Bruders hat zwar des Verräters Gewissen gerüttelt, aber er kann nicht mehr zurück. In den Schlussszenen des Aktes ist der Schauplatz der Hof in Saragossa. Alle, mit Ausnahme von Zoraide, der der Plan verheimlicht worden ist, sind zum Überfall gerüstet. Durch eine unbedachte Meldung Ganelons erfährt auch sie von dem Vorhaben der Ihrigen. Da Marsilias gegen ihre Bitten taub ist, sieht sie sich gezwungen, selbst einzugreifen und eilt davon, den Geliebten, wenn möglich, noch zu retten.[1])

Zu Beginn des letzten Aktes befinden wir uns an dem Ort der Katastrophe, nach dem das Drama genannt ist. Es ist Nacht, Karl bereits fort, Roland verweilt noch in der Nähe seines Heeres, das sich sorglos um Wachtfeuer gelagert hat. Da plötzlich tritt Zoraide vor ihn hin und teilt ihm den Anschlag der Mohren mit. In ihrer Seele ist eine Veränderung vorgegangen, sie fühlt sich jetzt ganz zu den Franken gehörig und bittet den Erzbischof, sie der Taufe teilhaftig werden zu lassen. Turpin vollzieht ihren Willen[2]) und segnet

---

1) Der von unfreiwilliger Komik nicht freie Schlachtgesang, der in der älteren Fassung (IV, 12) ertönt, lautet:

Zum Mahl! Zum Mahl!
Ins Thal!
Die Nacht ist stumm,
Der Franke dumm!
Zum Mahl!
Ins Thal! (Der Gesang verhallt.)

2) In der ersten Redaktion finden Prüfung und Taufe bei offener Szene statt. Eine Probe:

Turpin.
Ich frage Dich im Namen des Wahrhaften,
So sage mir: an welchen gläubest Du?
Zoraide:
Ich gläube an den Vater aller Wesen,
Und an des Vaters eingebornen Sohn.
Auch an den Geist . . . . . .

— An die Taufe schliesst sich sofort die Trauung.

ihren Bund mit Roland. Olivier hat sich indessen von dem Ernst der Lage überzeugt und rät zum Rückzug, in der Hoffnung, noch Anschluss an das Hauptheer zu gewinnen; Roland aber will keinen Schritt weichen; der Kampf beginnt.

Die achte und neunte Szene spielen im Lager des Königs bei St. Johann. Die achte — ein Dialog zweier Lanzenknechte — führt die Handlung nicht weiter, sondern erinnert nur noch einmal an den Wortbruch, der die Katastrophe verschuldet. In der neunten Szene stürzt Karl, von einem Traum geängstigt, aus seinem Zelt. Er hat Rolands Horn gehört und seinen Untergang gesehen. — Ietzt aber tönt es wieder; war es also kein Traum? Die Wahrnehmungen seiner Umgebung und der Anblick des durch den Brand des Lagers geröteten Himmels bestätigen ihm die schreckliche Gewissheit, und er lässt sofort zum Rückzug nach Ronceval blasen.[1])

Olivier und Roland sind währenddessen tödlich verwundet worden; jener stirbt, diesen hält die Nähe der Gattin noch aufrecht. Mit seiner letzten Kraft stösst er in sein Horn; da erschallen als Antwort die Hörner von Karls Heer. Die Mohren werden von dem König und den Seinen zurückgedrängt und niedergemäht. Der Sieg gehört den Franken, und Roland verscheidet in dem Bewusstsein, dass er gerächt sei. Karl wütet wie ein Erzengel mit dem Flammenschwert unter den Heiden und tötet Marsilias mit eigener Hand. Der anbrechende Morgen des fünften Tages beleuchtet das blutige Werk. (Jeder Akt entspricht einem Tage, die drei letzten Aufzüge geben ausserdem die Ereignisse je einer Nacht.) Die Gefangenen befiehlt der König zu verbrennen, Ganelon spart er noch seiner Rache auf, in Aachen soll der Verräter rechtskräftig verurteilt werden. Bevor dieser abgeführt wird, ruft er dem verzweifelten Karl das bittere Wort zu:

„Nicht Ganelon, Du mordetest das Heer!“

Turpin führt dem König Rolands Witwe zu; da erinnert sich Karl an die Worte Gottes, der ihm einst erschienen:

„Aus guter Helden Blut
Ergrünt in Spanien meines Sohnes Zeichen“

und überträgt der Christin gewordenen Tochter seines Feindes die Verwaltung von Rolands Erbe, die Regierung der spanischen Mark.

---

1) Das ist ungefähr auch die Situation in der schönen Ballade „Rolands Horn“ von Ferdinand Avenarius.

Die Schlussworte des Dramas bilden eine Art Epilog, der das Motiv des Prologs, die Fortpflanzung der Sage betreffend, wieder aufnimmt.

Die für den „Merlin“ zurückgewiesene Behauptung, Immermann hätte seinen Werken niemals bewussterweise einen Gedanken untergelegt, [1]) muss auch hinsichtlich der ersten Dramen des Dichters abgelehnt werden. Über die Idee, die im „Thal von Ronceval“ lebendig werden sollte, äusserte er sich 1818 Fouqué [2]) gegenüber. Er wollte zeigen, „wie das Christenthum über Gewalt, List und Verrath gerade dann in den Gemüthern seine Herrschaft gründet, wenn es äusserlich am Boden liegend erscheint“. Meiner Empfindung nach ist es Immermann nicht gelungen, diesen Gedanken so durchzuführen, dass er das Ganze beherrscht. Der Kampf zwischen Heiden- und Christentum bildet nur den Hintergrund für das Karldrama, daran ändert auch das plötzliche Wiederaufnehmen des Motives in der letzten Szene nichts. [3]) Der Grundgedanke des Dramas ist vielmehr ein anderer, den der Dichter in dem genannten Briefe an Fouqué ebenfalls ausspricht: Das Gedicht soll darstellen, wie sich Karls gerühmter Rechtssinn, der ihm den Beinamen des Grossen eintrug, ausgebildet hat. In der älteren Fassung hat Immermann dies Ziel noch fest im Auge. Am Schluss heisst es da:

(Karl tritt zu Rolands Leiche, ergreift dessen Hand und legt sie sich auf das Herz. Dann reckt er die Finger empor und spricht:)

Des Meineids Rächer, hör' den Königsschwur:
Maass, Ordnung, Recht, Gesetz! —

(Die Strahlen der aufgehenden Sonne erhellen den Schauplatz. Der Vorhang fällt.)

Was den Dichter bewog, diesen hochdramatischen Ausgang mit dem epischen Ende zu vertauschen, wissen wir nicht.

Im „Thal von Ronceval“ mangelt es Immermann recht sehr an künstlerischer Konzentration, das Werk hat undramatische Elemente genug, der erste Akt zumal bedeutende Schwächen, dennoch ist darin dramatisches Talent zu spüren. — Die Expostion ist zu breit, gelungen finde ich dagegen die allmähliche Steigerung der Haupt- und

---

1) Jahn, Immermanns Merlin (Palaestra III) S. 57.

2) Briefe an Friedrich Baron de la Motte Fouqué I S. 165.

3) Erst im „Merlin“ schuf Immermann „Die Tragödie des Glaubens“, wie des Werk kürzlich genannt worden ist (Zielinski, S. A. aus den „Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum etc.“ IV. Jahrg. VII. Bd.).

Nebenhandlung, die freilich nur lose miteinander verknüpft sind. Alles sucht Immermann vorzubereiten und zu begründen, wobei er sich manchmal nicht geschickt zeigt. So ist die Motivierung von Ganelons Verrat durch Karls Wortbruch ebensowenig glücklich wie die von Rolands Untergang durch eine diesem angedichtete Schuld. Als berechtigt dürfen wir die Verwandlung des stiefväterlichen Verhältnisses zwischen Ganelon und Roland in ein stiefbrüderliches ansehen, weil eine Rivalität zwischen beiden dadurch wahrscheinlicher wird. Zwar wiederholt sich Immermann mit dem Motiv der Bruderfeindschaft aus Neid und Eifersucht; da die „Brüder" aber zu jener Zeit noch nicht gedruckt waren, und er nicht wusste, ob er sie überhaupt veröffentlichen würde, konnte ihm nichts daran liegen, eine solche Wiederholung zu vermeiden; wie wir sehen werden, hat er auch später kein Bedenken getragen, das beliebte Motiv wieder zu verwerten. — Die Liebe des Ferragus zu Zoraide ist zu episodenhaft dargestellt.

Volksszenen hielt Immermann damals noch für ein im historischen Drama unentbehrliches Element: „Kein echter Dramatiker wird je den Pöbel entbehren können; er ist einmal vorhanden und gehört zum Ganzen.[1]) Die Soldatenszenen im „Thal von Ronceval" stehen auf einem tiefen Niveau, da der Dichter nach der romantisch-individualistischen Anschauung die einzelnen Vertreter des Volkes, hier der Soldateska, als geistig völlig geringwertige Menschen zeichnet. Noch im Reisejournal von 1831 eifert er gegen die Novellisten, die dem gemeinen Volk immer zu viel Sinn und Humor unterlegen: „Wenn es schwatzt, so plappert es elementarisch, ohne allen Zusammenhang, nimmt es sich dagegen vor, etwas ausdrücken zu wollen, so pflegt es sehr lakonisch und bestimmt zu sein."[2]) Einzelne dieser Szenen sind lediglich füllend, können daher, mit Ausnahme von V, 8, die ein gutes Stimmungsbild gibt, bei einer Aufführung, ohne dem Ganzen zu schaden, gestrichen werden, zumal die Anachronismen in ihnen störend wirken.

Die Charaktere der epischen Sage sind für den Dramatiker nicht ohne weiteres brauchbar. Immermann musste sie, um sie menschlich verständlich zu machen, erst umgestalten und vertiefen. — Es ist bezeichnend, dass er als Titel des Dramas den Ort der Katastrophe, nicht den Namen des Helden wählte, denn er wusste offenbar

1) Werke IX S. 89.
2) Werke X S. 45.

nicht, ob er es nach Roland oder nach Karl benennen solle. Die bedeutendste Rolle ist die des Königs. Er ist eine jugendfrische, kraftvolle, äusserst impulsive Natur. Sein Temperament geht manchmal mit ihm durch und macht ihn dann hart und unfreundlich, so z. B. gegen den greisen Turpin, Eigenschaften, die ihm sonst fern liegen. Er bekennt sich zu dem Spruche „Frisch gewagt ist halb gewonnen" und hasst alle Bedenken, ohne sich freilich ganz von ihnen frei machen zu können. Seine Tatenfreude geht so weit, dass er den Schlaf „seinen grössten Feind" nennt, weil er ihm „des Lebens Hälfte" verderbe. So vermag er auch bei aller Frömmigkeit nicht, Gott allein die Ehre zu geben, und wenn der Erzbischof rühmt:

„Der Herr hat grosse Dinge hier gethan",

gibt er ihm selbstbewusst zur Antwort:

„Er thats durch mich: ein wack'rer Mannesarm
Gilt auch etwas, du alter frommer Bischof!
Raubst du mir das Gefühl von meinem Werth,
So raubst du mich mir selbst; das trag' ich nicht."

Mit Leib und Seele Soldat, tönt ihm die Friedensbotschaft nicht erfreulich. — Seine Tragik ist, dass er sich zu sehr vom Augenblicke lenken lässt, insofern eine vorübergehende Regung des Mitleids ihn Ganelon gegenüber zu einem Versprechen verleitet, das er später mit Rücksicht auf des Reiches Wohl nicht halten kann. Von seiner Quelle, dem Gedicht des strickaere, in welchem Karl als eine Art Heiliger erscheint, entfernte sich Immermann beträchtlich, indem er den König zu einem Wortbrüchigen machte, aber er handelte damit auch Shakespeares und Goethes Anschauung zuwider. Shakespeare hält den Wortbruch für ganz unköniglich, König Lear ruft stolz, er habe ihn „noch nie gewagt" und Goethes Iphigenie richtet an Thoas die Worte:

Wenn zu den Meinen je
Mir Rückkehr zubereitet wäre, schwurst
Du mich zu lassen; und sie ist es nun.
Ein König sagt nicht, wie gemeine Menschen,
Verlegen zu, dass er den Bittenden
Auf einen Augenblick entferne; noch
Verspricht er auf den Fall, den er nicht hofft:"

Der Verleger Schultz in Hamm, der, obwohl hier und da gegen die Romantik eifernd, romantisch fühlte und dachte, schrieb an Immermann: „Ob es klug ist, dass Carl der Grosse so in den Vordergrund tritt etc., lasse ich dahingestellt, mir scheint die alte Dichter-

poetik, solche Heldengestalten mehr ins magische Licht des Hintergrundes zu rücken, und ihr Heldenthum mehr anzudeuten als vorzuführen, weit zweckmässiger." [1])

An Karls Seite steht Roland als Held der Nebenhandlung. Er repräsentiert einerseits den Typus des christlichen Ritters, wie wir ihn aus den Dichtungen des Mittelalters kennen: Pflichttreue, Ehrliebe, Mut, Religiosität, Bescheidenheit und Unbefangenheit sind die Eigenschaften, die ihn zieren. Das erotische Element aber macht ihn, wie schon ein anderer [2]) vor mir empfunden hat, zu einem unstäten, tiefernsten, verschlossenen Fatalisten und stellt ihn damit in starken Gegensatz zu seinem Fürsten. Es mag sein, dass dem Dichter, als er Roland schuf, seine eigene Stimmung während der Magdeburger Liebeswirren vorschwebte, jedoch deutet nichts mit Bestimmtheit auf Erlebtes. — Ausser Karl und Roland stehen im Vordergrund des Gemäldes Ganelon und Zoraide.

Ganelon ist anfangs zu verächtlich dargestellt; wir sehen in ihm zunächst nur einen eitlen Prahlhans, dessen Haupteigenschaften Neid, Feigheit, Rachsucht sind, so dass wir nicht begreifen, wie Karl einem solchen Manne eine Krone versprechen konnte. Immermann mag die Unmöglichkeit gefühlt haben, den Charakter in dieser Weise durchzuführen, stattete ihn darum zuletzt, wie Stahr [3]) hervorhebt, mit einem „Mut, einer Energie, Konsequenz und Entschlossenheit im Bösen" aus und fand für den glühenden Hass Ganelons, der, ohne Segen von seinem Tun zu erhoffen, nur danach trachtet, den König und die Seinen „am Boden" zu sehen, „blaugewürgt, gebroch'nen Auges, der stolzen Stirnen Wölbung eingestürzt und keinen Spott mehr auf der bleichen Lippe" so kraftvolle Worte, dass der Mainzer allen übrigen überlegen erscheint. Jedenfalls ist diesem Verräter, soweit er uns wenigstens in den letzten Akten entgegentritt, vor den späteren Exemplaren der Gattung, die Immermann schuf, vor dem Priester Donay (Trauerspiel in Tirol) und Gherardo (Kaiser Friedrich der Zweite) der Vorzug zu geben. Auch Zoraide, „zugleich Venus und Minerva", ist mit kräftigeren Strichen gezeichnet als die Parallelfigur der Roxelane in Immermanns Hohenstaufendrama, nur ihre Stammeseigenart ist im Gegensatz zu dieser nicht genügend gekennzeichnet worden. Ihr orientalisches

---

1) Brief vom 14. 5. 1822. Ungedruckt im Archiv.

2) Eicke.

3) Unsere Zeit 1844. S. 54.

Gewand ist mit antiken Lappen geflickt. Die Hoffnung kommt ihr „aus des Orkus Thoren", sie will Vergessenheit aus Lethes Quell trinken, nennt Mars, Eros, Galathea, Amphitrite, die Tritonen, preist die „schaumgeborne Tochter des Oceans, die erhabne Venus" und will ihr auf dem Altar ihres „marmorblanken Heiligthums" opfern, auch spricht sie der Lehre des Islam entgegen stets von „den Göttern".[1])

Olivier ist eine vermittelnde Figur. Wir sehen an ihm dieselbe Jugendfrische, wie an Karl, doch ist er unbefangener und leichteren Sinns als dieser. Lebenslust paart sich in dem fröhlichen Spottvogel mit Todesmut. Treu und selbstlos zeigt er sich in der Freundschaft mit Roland, freilich macht er unbewusst sich und den Freund schuldig, indem er Roland, der noch nicht entschlossen ist, ob er die Königswürde annehmen solle, die Worte zuraunt:

Bleibe hier,
Um desto näher bleibst Du Deiner Hoffnung!"

Worte, die der Liebende nur zu gern aufgreift. Hier erkennt man, wie ängstlich Immermann nach altem Herkommen auch Oliviers Untergang durch eine Schuld zu begründen gesucht hat. — Geschickt ist die Abtönung der Charaktere: Roland, völlig pessimistisch gestimmt, sieht nur den Abgrund, Zoraide macht sich keine besonderen Illusionen, wagt aber zu hoffen, Olivier schliesslich ist krasser Optimist.

Erzbischof Turpin, Karls alter Lehrer, zu dem der Dichter später in La Coste (Trauerspiel in Tirol) und Thaddaeus von Suessa (Kaiser Friedrich der Zweite) Pendants schuf, der mahnende und warnende Berater, ist ein konsequent durchgeführter Charakter.

Die feindliche Partei, durch den König Marsilias, dessen Feldherrn Ferragus und den Gesandten Baltiel vertreten, bildet, wenigstens in Marsilias und Ferragus, eine nicht unwürdige Gegenmacht. Nur schwer kann sich der Mohrenfürst zur Hinterlist entschliessen; er wird von seinen Ratgebern dazu überredet. Gegen den Verräter Ganelon hegt er eine tiefe Verachtung und will ihn, wenn er seinen Dienst vollbracht, stäupen lassen. — Diese antike Empfindung, die nicht den allgemeinen Anschauungen des achten Jahrhunderts entspricht, wurzelt in Immermanns Gerechtigkeitsgefühl; in seinen Dichtungen kommen die Verräter stets um ihren Lohn. — Marsilias' Tragik beruht in dem Abfall der geliebten

1) Denselben Fehler rügte Lessing an Cronegks Trauerspiel „Olint und Sophronia" (Hamburgische Dramaturgie. Erstes Stück).

Tochter, die ihm „in dem Gewitter dieser Zeit der lichte Mond" war, „an dessen fester Bahn er oft die matt gewordenen Augen stärkte".

Der stolze Mut des Ferragus muss auch dem Feinde imponieren. Seine Gestalt ist nur in Umrissen gezeichnet, wir dürfen annehmen, dass die Urfassung des Dramas ein reicheres Bild von ihm gab. Das Übernatürliche in ihm scheint bei der späteren Bearbeitung abgeschwächt worden zu sein, ein Fall, wie er auch bei Kleists Kunigunde von Thurneck vorliegt.

Überhaupt ist im „Thal von Ronceval" das Sagenhafte zugunsten des Historischen zu kurz gekommen, was schon der Kritiker empfand, der das Stück in den Wiener Jahrbüchern besprach.[1]) Die Behandlung des Wunderbaren ist nicht glücklich, die übernatürlichen Elemente gehen nicht in dem Ganzen auf.[2]) Die Magusszenen der letzten Fassung z. B. haben durch die Ausmerzung der Beschwörungsszene so verloren, dass die Verzauberung der Krieger (III, 4) disharmonisch wirkt, ganz abgesehen davon, dass ohne Kenntnis des ausgefallenen Auftritts Zoraides Hindeutung auf die empfangene Wunde (IV, 1) unverständlich ist. Kleinigkeiten, wie die Erwähnung des wilden Jägers (V, 8), können die Stimmung nicht erzeugen, die in einer solchen Gegenstand behandelnden Dichtung herrschen muss.

Auch vermissen wir im Stücke selbst die im Prolog versuchte Anwendung von Lokalkolorit, die das sagenhafte Element in seiner Wirkung bedeutend unterstützt hätte, und müssen dem Rezensenten der Wiener Jahrbücher beipflichten, wenn er wünscht, dem Dichter möge die Szenerie der mit Eis und Schnee bedeckten, himmelstrebenden Granitpfeiler, in dem Zirkus der ungeheuren Felsenwände, die sämtlich in ihren Benennungen noch die Erinnerung an Karls Paladine tragen, im Hintergrunde vorgeschwebt haben, so dass er uns die Pyrenäen mit dem Aufwande aller Phantasie hinstellen konnte; „vielleicht wäre dann auch der Duft des Mährchens über alle Gestalten ausgegossen, deren grössere Zahl, wie sie jetzt erscheinen, ganz fremden Regionen angehört".

Im Dialog zeigt sich Immermann bereits recht gewandt; einer der lebendigsten, wenn auch nicht dichterisch besten ist der zwischen Karl und Ganelon: II, 7. Schlag auf Schlag folgt Gegenrede auf

---

1) Bd. XXXV S. 14 ff.

2) Denselben Vorwurf verdienen Uhlands Dramen „Herzog Ernst" und "Ludwig der Bayer".

Rede in steter Steigerung. Hier und da finden sich Stichomythien, die freilich stellenweise einem leeren rhetorischen Wortgefecht ähneln, wie wir es aus zahlreichen antikisierenden Dramen kennen. Unter den Monologen findet sich nur ein lyrischer (IV, 5), die übrigen sind durchaus dramatisch. Besonderes Lob verdient in dieser Hinsicht das Selbstgespräch Ganelons (II, 9), dessen Vorbild bei Lessing zu suchen ist.

In der älteren Fassung war alles sehr breit gesagt; für den Druck zog der Dichter zuweilen mehrere Verse in einen zusammen und entfernte die zahlreichen Pleonasmen. — Die Sprache enthält die verschiedenartigsten Elemente, mittelhochdeutsche („Botschaft werben"; „hinte", zu dem der Dichter fälschlich ein „Nacht" hinzufügt), biblische, antike und moderne.[1]) Ihr Hauptmangel sind die vielen Trivialitäten, die oft mitten in den pathetischen Reden stehen. Eine sprachliche Individualisierung ist bei einzelnen Figuren versucht. Für Zoraide wählte der Dichter die farbenprächtige Redeweise der Orientalen, für Turpin die der heiligen Schrift, und den „weisen" Dagobert liess er, während die übrigen Krieger Prosa reden, in Versen sprechen, um seine Gespreiztheit zu betonen.

Der Grundvers des Dramas, der fünffüssige Jambus, ist selten klangschön und fliessend. Infolge romantischen Einflusses hat Immermann daneben andere Masse verwendet. In II, 2 finden wir zweifüssige daktylische Verse, und zwar ähnliche, wie sie Schiller in den Chören der „Braut von Messina" braucht, ferner ein volkstümliches balladenartiges Mass und die bei den Romantikern so beliebten, aus Spanien importierten vierfüssigen Trochäen, die V, 1 mit Reimen wiederkehren. Auch die Beschwörungsszene weist partienweise vierfüssige Trochäen auf, zum andern Teil sind daktylische Dipodien verwendet. In dem goethisierenden Gebet Zoraides (IV, 5) versucht sich der Dichter in freien Rhythmen. — Der Reim tritt, wie bei Schiller, häufig zur Hebung des Abgangs auf, selten finden sich ein oder zwei Reimpaare in der Mitte einer Szene. Nur die Soldatenszenen zeigen nach Shakespeares Vorbild einen Wechsel von Vers und Prosa oder reine Prosa.

---

1) Die Verse:
„Schon heult der Wolf, schon zischt die Riesenschlange,
Die durch die Nacht nach Ronceval sich ringelt"
beweisen Kenntnis der Edda, wie der „hohe Mensch" auf Jean Paul-Lektüre hindeutet.

Das „Thal von Ronceval“ atmet romantischen Geist. Der Prolog, in dessen technischer Verwendung Immermann Tieck zum Muster nimmt, gibt uns auch eine Tiecksche Landschaft, was aus den szenischen Anweisungen der älteren Fassung noch deutlicher wird: Wald und Felsgegend. Die Sage, im dunkeln Gewande, mit Immergrün bekränzt, den Runenstab in der Hand, steht am Runensteine, unter welchem eine Quelle hervorsprudelt. — Im Hinblick auf das Liebesverhältnis in unserm Drama steht Tiecks „Kaiser Octavianus“, von dem sich auch im „Merlin“ Spuren finden, auf der Grenze zwischen Quelle und literarischem Vorbild.[1]) Auch bei Tieck ist Kampf zwischen Franken und Morgenländern. Marzebille, die kriegerische Tochter des heidnischen Fürsten, liebt Florens, den jungen Führer der Franken, und wird darum an ihrem Vater, der sie dem Riesen Golimbra versprochen, zur Verräterin. Ein ähnliches Milieu und eine ähnliche amazonenhafte Gestalt, Zulma, die Geliebte Abdorrhamans, zu der Eudo, Herzog von Aquitanien, in Liebe entbrennt, sehen wir in „Genoveva“. Aus dem zweiten Teil des „Oktavian“ ist die Figur (sogar der Name) des grossmäuligen Kriegers Gumprecht herübergenommen worden, und eine Szene der „Genoveva“ scheint der Dichter bewusst nachgebildet zu haben.[2]) Die Magusszene der älteren Fassung hat ihr Urbild in dem Phantasusmärchen „Der Pokal“, ist aber auch von dem ähnlichen Auftritt im dritten Akt des „Zerbino“ leicht beeinflusst. Bei der Schlussszene schwebte Immermann offenbar der Ausgang von Friedrich Schlegels „Alarcos“ vor. — Im übrigen ist hier bei dem Suchen nach Übereinstimmungen besondere Vorsicht geboten, denn der Gegensatz zwischen Christen- und Heidentum und was damit zusammenhängt, Bekehrung, Taufe etc., spielt in der Romantik, vorzüglich in den Dichtungen Fouqués eine grosse Rolle; eine nur äusserliche Übereinstimmung von Mo-

---

1) Der Bericht des Strickers von der Liebe des jungen Karl zu einer Schwester des Mohrenfürsten mag für unsern Dichter die Brücke gewesen sein. Freilich spielt in fast alle Roland- und Karl-Dichtungen der romanischen Literaturen die Liebe einer Sarazenin zu dem fränkischen Feinde hinein. (Fr. Wilh. Val. Schmidt, Rolands Abentheuer nach dem Italienischen des Grafen Bojardo. Dritter Theil: Über die italienischen Heldengedichte aus dem Sagenkreis Karls des Grossen, Berlin und Leipzig 1820.) Immermann kannte von ihnen sicherlich Calderons „Brücke von Mantible“ und Ariosts „Rasenden Roland“ (Der dritte Gesang des italienischen Epos ist nach Jahn die Quelle zu dem Gedichte „Merlins Grab“).

2) Tieck, Schriften II S. 175 ff.

tiven würde also noch nicht des einen Abhängigkeit vom andern beweisen.

Neben den Romantikern ist im „Thal von Ronceval“ in erster Linie Schiller Immermanns Muster. Besonders zahlreich sind die Anklänge an Schillersche Verse, da sich diese fast ohne Absicht, sie zu behalten, seinem Gedächtnis einprägten.[1]) Im Prolog schon stossen wir mehrfach auf Worte, die wir in ähnlicher Fassung aus der Lektüre Schillerscher Dichtungen kennen. Jenes „Flüchten aus der Gegenwart in die Vergangenheit“, das der Romantiker predigt, erinnert an Schillers Aufforderung

„Fliehet aus dem engen dumpfen Leben
In des Ideales Reich!“

und das Wort

„Dass auch das Milde nicht dem Starken fehle,
So waren schöne Frauen zu erblicken“

kann ebensowenig seine Herkunft verhehlen.

In derselben Weise wie Schiller Wallenstein führt Immermann König Karl ein:

Schiller: „Ihr kennet ihn — den Schöpfer kühner Heere,
Des Lagers Abgott und der Länder Geissel — —“[2])
Immermann: „Ihr kennt den Nachkömmling des Heristallers,
Der Franken siegesgrossen König Karl.“

Während Schiller seinen Helden in den beiden Versen zugleich ein wenig charakterisiert, führt Immermann nur jedem bekannte Tatsachen an. In den Kriegerszenen des ersten Aktes fühlen wir uns an „Wallensteins Lager“ erinnert, bei Dagobert an den Wachtmeister. Wallensteinisches liegt auch in Karls Charakter, wenn auch nicht in dem Masse, wie in Immermanns Kaiser Friedrich. Ähnliche Reflexionen, wie sie der Herzog von Friedland anstellt:

„Mit Pflichten streiten Pflichten“[3])
„Ich muss Gewalt ausüben oder leiden —“[4])
„Wer nicht vertrieben sein will, muss vertreiben“[5])

vernehmen wir von dem fränkischen König, bevor er den Wortbruch begeht. Auch er muss schliesslich von zweien Übeln eins ergreifen,

---

1) Werke XVIII S. 162.
2) Goedekes Ausg. XII S. 8.
3) Ebenda S. 239.
4) S. 241.
5) S. 243.

und das „keine Wahl haben“ wird ihm zur „Wohltat“, die „Notwendigkeit“ zur „Gunst“. Nach der Entscheidung atmet er auf:

„Nun ist es ja vollbracht, nun wird mir wohl.
Jetzt bin ich ganz und gar der Alte wieder.
Krank hätte mich das Grübeln fast gemacht.“

Wen erinnern diese Worte nicht an des Friedländers Ausruf:

„Es ist entschieden, nun ist's gut — und schnell
Bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen,
Die Brust ist wieder frey, der Geist ist hell“?[1])

Das Vorbild für die Schilderung der himmlischen Erscheinung im Prolog ist in der „Jungfrau von Orléans“ zu suchen (I, 10), in einer Szene, die auch auf das „Trauerspiel in Tyrol“ gewirkt hat. Der Zweikampf zwischen Roland und Zoraide (I, 5) mahnt, zumal durch des Helden Hinweis auf das Geschlecht der Gegnerin, an die Montgomeryszene. Hier wie dort lehnt die Kriegerin diese Rücksicht angesichts ihrer männlichen Aufgabe stolz ab.

Johanna: „Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib!“[2])

Zoraide: „Wer sprach von einem Weibe Dir?“

Die Worte, mit denen Karl die sächsischen Gesandten verabschiedet (III, 7), klingen an den Bescheid an, den Johanna d'Arc dem britischen Herold (I, 11) gibt.

Johanna: „Jetzt, Herold, geh und mach Dich eilends fort,
Denn eh' Du noch das Lager magst erreichen
Und Botschaft bringen, ist die Jungfrau dort
Und pflanzt in Orléans das Siegeszeichen.“[3])

Karl: „Eilt heim so schnell, als Euch die Rosse tragen,
Dem Herzog, dass ich komme, anzusagen,
Sonst fliegt Euch Karl zuvor, des Sieges Sohn,
Und bringt die Boten um das Botenlohn.“

Die Verwirrung des liebenden Weibes (III, 3), die sich in widersprechenden Aufträgen an die Dienerin kundtut, ist „Kabale und Liebe“ (II, 2) nachempfunden, und in III, 9, einer Szene, die er in veränderter Form in der ersten Redaktion des Hohenstaufendramas

---

1) Goedekes Ausg. XII S. 292.

2) XIII S. 241.

3) S. 224. — Schiller ist hier seinerseits von Shakespeare, König Johann (I, 2) abhängig.

(A. II, 8)[1]) wiederholte, zeigt Immermann sich von „Maria Stuart“ (II, 8) abhängig.

Auf Shakespeares Pfaden wandelt der Dichter III, 5 (vgl. König Heinrich IV. 2. Teil. III, 1) und in den Magusszenen, deren Stimmung der im „Sturm“ verwandt ist; auch dort weiss der Zauberer Prospero kraft seiner übernatürlichen Macht den gegen ihn geplanten Überfall abzulenken. Auf Reminiszenzen an „Macbeth“, „Hamlet“ usw. hat Stahr[2]) hingewiesen.

Gering ist hier noch Goethes Einfluss. Am stärksten wirkte „Egmont“, den Immermann, neben Shakespeares „Heinrich IV.“ im Oktober 1819 in Berlin mit ausgezeichneter Besetzung hatte aufführen sehen. In dem Augenblick, als Roland den Verrat erfährt (V, 2), ruft er, wie Egmont in ähnlicher Lage „Oranien! Oranien!“,[3]) klagend den Namen des Warners, auf den er nicht gehört. Auch in den Volksszenen und der Charakteristik des Königs spüren wir die Einwirkung des „Egmont“. — Der Kontrast zwischen den Charakteren Rolands und Oliviers entspricht der Wesensverschiedenheit des Freundespaares in „Iphigenie“, und I, 1 ist in Anlehnung an II, 1 dieses Dramas geschaffen. Das Motiv der Erinnerung an gemeinsam verlebte Jugendzeit spielt zwar in die meisten Dramen hinein, in denen wir es mit einem Freundespaar zu tun haben, Goethe selbst hatte es schon im „Götz“ (I) gebraucht, hier aber lässt die Art der Verwertung mit Bestimmtheit auf Beeinflussung schliessen.

Der Rezensent der Wiener Jahrbücher[4]) behauptet, Immermann hätte von Anfang an seine Dramen ausserhalb theatralischer Betrachtung gestellt, befindet sich jedoch damit im Irrtum. Die ältere Fassung des „Thals von Ronceval“ ist für die Bühne geschrieben, davon zeugen im Manuskript zahlreiche Bemerkungen für Regisseur und Schauspieler und das fortwährende Unterstreichen von Worten, die der Dichter stärker betont wissen wollte. In der spätern Redaktion,

---

1) Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite. Literarhistorische Forschungen XXI. Berlin 1901. S. 167 ff.

2) Unsere Zeit. 1844. S. 55 f.

3) Weimarer Ausg. VIII S. 273.

4) Bd. XXXV S. 8. Matth. v. Collin, der schon in Bd. XIX eine wohlwollende Besprechung geliefert hatte, war der entgegengesetzten Ansicht, man müsse mit dem Werk einen Versuch auf der Bühne machen, „da die Persönlichkeit der Darstellung dort vieles ersetzt, was Dichter versäumen“. — Unter den übrigen Rezensionen sei noch die in der Leipziger Literaturzeitung 1823 (Sp. 1923 Nr. 241) angeführt.

als er die Hoffnung aufgegeben hatte, sein Stück aufgeführt zu sehen, wurde er mit Bühnenanweisungen sehr sparsam. Die meisten unterdrückte er, andere nahm er in den Text auf. Das Drama ist im Winter 1823/24 in Frankfurt a. M. noch zur Darstellung gebracht worden; ungünstige Besetzung trug dazu bei, dass es nicht sonderlich gefiel.

Erst 1822 ist das „Thal von Ronceval" im Verein mit „Edwin" und „Petrarca" unter dem Titel „Trauerspiele von Karl Immermann" in Hamm bei Schultz und Wundermann erschienen. Schultz nannte es das mangelhafteste unter den 3 Stücken, schob aber einen Teil der Schuld auf den Stoff, „der mehr epischer als dramatischer Natur sein möge". [1]) Das grösste Lob spendeten des Dichters Bruder Ferdinand, der etwas unkritisch veranlagt war und immer nur das Schöne sah, sowie Heine. Dieser nannte Immermann, als er im ersten Band der Reisebilder auf das „Thal von Ronceval" zu sprechen kam, einen der grössten Dichter des Vaterlands. Das Interesse, das Heine an dem Stoffe und der Persönlichkeit des Dichters nahm, hat sein Urteil getrübt. Schon in frühester Kindheit hatte er die Sage vernommen, viele Jahre später tauchte sie, als er dem Liede einer Sängerin lauschte, wieder vor ihm auf und regte ihn zu einem Gedicht an. [2])

Noch im „Atta Troll" sang er begeistert: [3])

Ronceval, du edles Thal!
Wenn ich deinen Namen höre,
Bebt und duftet mir im Herzen
Die verschollne blaue Blume!

Glänzend steigt empor die Traumwelt,
Die jahrtausendlich versunken,
Und die grossen Geisteraugen
Schaun mich an, dass ich erschrecke!

Und es klirrt und tost! Es kämpfen
Sarazen und Frankenritter;
Wie verzweifelnd, wie verblutend
Klingen Rolands Waldhornrüfe!

Dem gegenüber fällt Heines Äusserung, Kaiser Karl und seine Paladine seien im Leben gewiss so roh gewesen, wie sie an der Pforte

1) An Immermann 14. 5. 1882. Ungedruckt im Archiv.
2) Elsters Ausg. I S. 51.
3) Ebenda II S. 360 f.

des Doms von Verona gemeisselt sind,[1]) kaum ins Gewicht. Sie ist aus einer augenblicklichen Missstimmung oder aus der Sucht nach einem Witz zu erklären.

An Immermann selbst schrieb Heine inbezug auf das Tal von Ronceval: „Die Stelle, wo Zoraide den Roland zur Flucht bewegt, rührt mich immer bis zu Thränen. Es kommt mir vor, als hätte ich selbst diese Stelle mal schreiben wollen und konnte es nicht vor übergrossem Schmerz. Im „Almansor" habe ich es irgendwo versucht, aber vergebens. Sie werden die Stelle schon finden."[2]) Überhaupt entdeckte er mit Freude einige Ähnlichkeiten, sogar „im Stoff und Lokal",[3]) zwischen seinem „Almansor" und Immermanns Trauerspiel. In der Tat sind diese vorhanden: Im „Thal von Ronceval" blüht ebenfalls „manch lyrisch zarte Blüte", und auch sonst passen die Worte, die Heine seiner Dichtung als Motto vorausschickt,[4]) auf Immermanns Werk:

„Romantisch ist der Stoff, die Form ist plastisch,
Das Ganze aber kam aus dem Gemüte;[5])
Es kämpfen Christ und Moslem, Nord und Süden
Die Liebe kommt am End' und macht den Frieden."

Besonders wäre noch auf das beiden Dramen gemeinsame nächtliche Beisammensein des zwei verschiedenen Konfessionen angehörigen Liebespaares hinzuweisen. — Wie Olivier Roland erinnert Almansor seine Zuleima an schöne längst vergangene Stunden, wo sie einander Märchen erzählten. Auch hier die Bekehrungsversuche, die einer mit dem andern vornimmt! — Eine eigentliche Entlehnung ist jedoch nicht nachzuweisen.

Zu den enthusiastischen Verehrern des Stückes gehörte ferner die Schriftstellerin Baronin v. Montenglant, geb. v. Cronstein. Ohne Immermann persönlich zu kennen, schrieb sie ihm: „Nicht genug

---

1) Elsters Ausg. III S. 258.

2) Den 10. April 1823. Heines Gesammelte Werke. Hrsg. von Gustav Karpeles VIII S. 367.

3) Ebenda.

4) Elsters Ausg. II S. 250.

5) Vgl. Immermanns Widmungsgedicht:

In Lieb' empfangen und erzeugt,
Von Lieb' entbunden,
Hat mich die Liebe gross gesäugt
Zu guten Stunden.

kann ich den Eindruck noch immer nach empfinden, den Ihr „Thal von Ronceval“, ganz besonders aber das maurische Lied über den Weihrauch auf mich gemacht. Dieses in Glut, in himlischer geborne Lied!“ — Ich habe es auswendig gelernt, und es ist meine Erquickung in Erhohlungsstunden.“ [1])

So viele Schwächen Immermanns erstes grösseres Trauerspiel haben mag, es enthält einen echt menschlichen Kern und ist für die Persönlichkeit seines Schöpfers ein interessantes Dokument, das wir nicht missen möchten. Es lehrt uns, dass er die strenge Rechtlichkeit seines Vaters, von der die „Memorabilien“ schöne Züge berichten, geerbt und in seinem Berufe, der ihm auch zur Erörterung derartiger juridisch-ethischer Fragen Gelegenheit bot, ausgebildet hat. Den Konflikt zwischen dem Recht, das uns „aus Pergamenten entgegendumpft“, und dem, das uns „das Weltall mit tausend Stimmen zuruft“, ist vor und nach Immermann von Sophokles bis Otto Ludwig oft behandelt worden; in seinem Interesse für die Gerechtigkeit gleicht unser Dichter aber keinem so sehr, wie Goethe, der sie sein Leben lang als die höchste Tugend pries.

Als Immermann über ein Jahrzehnt später am „Merlin“ arbeitete, führte ihm ein Traum statt der Bilder des Grals eine Vision aus der Rolandssage vor. „Ich sah das Thal von Roncevalles, die Felsschlucht der Pyrenäen: die Leichname der Paladine lagen am Boden, Karl, im Purpurmantel, kniete weinend unter ihnen; seitwärts im Schatten stand eine fahle Gestalt, der Verräther Ganelon. Alles übermenschlich gross, aber ohne phantastische Beimischung, deutlich, historisch möchte ich sagen.“ [2]) — Auf die Rechtspflege Karls des Grossen ist der Dichter mit einem Motive in dem Werke zurückgekommen, das ihm die Unsterblichkeit errang, im „Münchhausen“.

1) 16. 8. 1823. Ungedruckt im Archiv.
2) Werke X S. 181.

Drittes Kapitel.

Edwin.

Der kommende Herbst, die Jahreszeit, in der Immermann sich stets am freiesten fühlte und am leichtesten schuf,[1]) zeitigte das Trauerspiel „Edwin", das der Dichter in vier Wochen (die letzten drei Akte in acht Tagen) niederschrieb. Den äusseren Antrieb gaben seine kirchengeschichtlichen Studien, die sich auch in den „Papierfenstern" spiegeln. Was er überliefert fand, traf in seinem Gemüte zusammen mit dem „Schmerz über eine Zeit, die ihm thöricht erschien", und mit dem „Glauben, dass nur zu helfen sei, wenn einmal wieder die schöne Menschheit sich in einer vollen, grossen und kräftigen Erscheinung darstelle".[2]) Was Immermann in seinem Jugendroman von „Hamlet" und seinem Schöpfer sagt, dürfen wir auf ihn selbst und den „Edwin" anwenden: „Den Einfluss der Zeit konnte er nicht abwenden und fühlte ihre Gewalt doch so drückend; aus diesem Unmuth, diesem Zwiespalt ist das zwiespältige geheimnissvolle Werk hervorgegangen."[3])

Die Kirchenhistoriker beschäftigen sich eingehend mit dem Manne, den unser Dichter zum Titelhelden seines Dramas machte, da Edwin, Christ geworden, eifrig für die Verbreitung seines neuen Glaubens tätig gewesen ist. Diese Seite von Edwins Leben und Wirken interessierte Immermann, der schon im „Thal von Ronceval"

1) Werke XIX S. 109 und an andern Orten.

2) Putlitz I S. 67.

3) Werke IX S. 22. — Immermann beschäftigte sich damals viel mit „Hamlet", da er in ihm das Bild seines Lebens sah. — Einen Beitrag zur Hamlet-Interpretation, den er in einem Briefe vom 12. April 1826 (Blätter für literar. Unterhaltung 1842. S. 446 f.) gibt, hat die Forschung bisher übersehen.

Kampf zwischen Heiden und Christen geschildert hatte, nicht. Er wählte die vorchristliche Periode seines Helden zum Gegenstande der Dichtung. Die Quellen wissen wenig über diese Zeit zu berichten:

Edwin, Sohn König Ellas (oder Aellas) von Deira, der um 600 v. Chr. regierte, bestieg nach seines Vaters Tode, dreijährig, den Thron und wurde bald darauf von seinem Schwager Edelfrith, dem grausamen Herrscher von Northumberland, den es auch nach Deira gelüstete, vertrieben. Ein gewisser Cadvan fand und erzog ihn, bis Edwin auch bei ihm vor den Verfolgungen Edelfriths nicht mehr sicher war. In seiner Not erschien dem Vertriebenen im Traum eine Gestalt, die ihm Mut zusprach und baldige Befreiung aus seiner traurigen Lage, sowie grosses Glück für die Zukunft verhiess. Redwald, König von Ostangeln, nahm sich Edwins an und verfocht dessen Recht gegen den ihm einst befreundeten Thronräuber, der im Kampfe fiel, nachdem sein Heer gänzlich besiegt war. Der indessen herangewachsene Edwin trat nun die Regierung in seinem Lande an und vermählte sich mit Edilberga, der Tochter Ethelberts von Kent, die ihm einen Sohn, Osfried, schenkte. — Im übrigen kommt nur noch der Bericht über ein gegen Edwin geplantes, durch die Selbstaufopferung eines andern vereiteltes Attentat für Immermanns Drama in Betracht.

Für die „Zueignung“ an Goethe wählte der Dichter die Form einer Allegorie, deren Herkunft weit zurückreicht. Einzelne Dichtungen der Provençalen, die „Trionfi“ Petrarcas und Chaucers „House of Fame“ sind schon in ähnlicher Weise eingeleitet worden. Pope [1]) bearbeitete den dritten Teil des Chaucerschen Gedichts und wirkte damit auf Immanuel Pyra, [2]) von dessen „Tempel der wahren Dichtkunst“ wieder die Zueignung, die Goethe seinen Gedichten vorausgeschickt, und sein Fragment „die Geheimnisse“, dem die Zueignungsstrophen ursprünglich als Einleitung dienen sollten, in der Art der Allegorie, der Ausdrucksweise und vielfach auch im Inhalt abhängig sind. [3]) Immermann ist in seinem Widmungsgedicht von Pyra, dessen „Tempel“ er wahrscheinlich während der Hallenser Semester kennen gelernt hatte, und Goethes „Zueignung“ gleich-

1) The temple of Fama. Advert. Note v. 1. The works of Alexander Pope (vol. I p. 171).

2) Max Koch, Über die Beziehungen der englischen Literatur zur deutschen im 18. Jahrhundert. 1883. S. 14.

3) Waniek, Immanuel Pyra 1882. S. 174 ff.

mässig beeinflusst.[1]) Das Thema ist in allen drei Poëmen eine Dichterweihe. Pyra schildert die seines Freundes Lange, Goethe und sein Epigone ihre eigene. Pyra gibt das Ganze im Anschluss an seine Vorbilder als nächtlichen Traum;[2]) Goethe hat sich bereits vom Lager erhoben und zu einer Bergwanderung (von der Pyra nur träumt) angeschickt, als ihm die Vision wird. Dem Dichter des „Edwin", der sich ebenfalls unter dem Bilde eines Bergsteigers darstellt, ist der Mittag die Zeit der Gesichte,[3]) und so verlegt er, vielleicht angeregt durch Goethes Worte: „Und wenn es Dir und Deinen Freunden schwüle am Mittag wird", die Erscheinung in die heisseste Stunde des Tages. — Waniek[4]) weist auf den „scharfen, in den verschiedenen Ansichten von der poetischen Kunstübung gegründeten Gegensatz" zwischen Pyra und Goethe hin: Pyra hat eine weite Reise, und gelangt erst nach Überwindung schwerer Mühen . . . in den Tempel, während Goethe „den Berg hinauf mit frischer Seele" ging. Dem mühsam schaffenden und spät reifenden Immermann geht es ähnlich wie dem Verfasser des „Tempels" und auch dem Bruder Markus in den „Geheimnissen". „Seit frühen Zeiten" hat er „in keuscher Stille" sich zum Werk gespart", „vor leerem Tand und Eitelkeiten verachtend stolz sein junges Herz bewahrt", lange hat ihn die Scham zurückgehalten, bis ihn der Geister „übermächt'ger Drang" antrieb, den Berg zu ersteigen.

„Und nun nach ausgestandner Reisepein
Kein Weg, der mich zum Ziele leiten könnte,
Kein Baum, der mich mit Schatten möcht' erfreun,
Kein Mond, der meinen Nächten Trost vergönnte,
Kein bergend Grottendach, das, noch so klein,
Auf Stunden mich vom Blick des Tages trennte!
Warum denn ohne eigenes Verschulden
Noch länger den Verdruss des Daseins dulden?"

Er will Pyras Mahnung:

„Sind Berge euch zu hoch, so bleibet in den Thälern"[5])

---

1) Goethes Zueignung schwebte Immermann auch vor, als er die Zueignung zu der ersten Sammlung seiner „Gedichte" schrieb.

2) Popes Traum ist ein morgenlicher, naht sich aber noch dem Schlummernden.

3) Werke XIII S. 185 ff.

4) A. a. O. S. 175.

5) Freundschaftliche Lieder von J. S. Pyra und S. G. Lange = Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts hrsg. von B. Seuffert. Nr. 22. Heilbronn 1885. S. 118 V. 119.

resignierend folgen:

„Werde Du, o Ebene — Bild der Welt —
Du platte Ebene, mein frühes Grab!
Von Dir, Du steinbesätes Distelfeld,
Sinkt wieder eine taube Blüthe ab.“

Da erscheint ihm, wie Dante Vergil, wie Chaucer der Adler, wie Pyra die heilige Poesie, wie Goethe, als dichte Nebel seinen Weg verschleiern, die Wahrheit — ein Mann, in dem wir unschwer den Adressaten des Gedichts erkennen. Es folgt ein Zwiegespräch der beiden, das uns die Worte in das Gedächtnis zurückruft, die zwischen Goethe und der Wahrheit gewechselt werden. Jeder der Dichter verficht das Prinzip der Selbstisolierung; der junge Goethe in dem Sinne, andern nichts von dem innerlich Gewonnenen mitzuteilen:

„Ich muss mein Glück nur mit mir selbst geniessen“,[1])
der junge Immermann beeinflusst von der „Weisen“[2]) Rat, sich nur ja nicht von andern lenken zu lassen. — Lächelnd hört man sie an und belehrt sie eines besseren. Den jungen Goethe mahnt die Göttin an seine Pflicht:

„Erkenne Dich, leb mit der Welt in Frieden!“
und der junge Epigone wird von seinem Meister überzeugt, dass „ein jeglicher seinen Helden wählen müsse“,[3]) so dass er nun die Wanderung unter dessen Leitung fortsetzt. Er erhält während derselben die Unterweisung:

„Kann das Verdienst des Grössern Dich verwirren,
So hast Du nicht einmal zum Kleinsten Muth.
Was hilft's, nach Rauchgestalten matt zu girren?
Im Meister Dir erscheint das höchste Gut.
Vernimm anjetzt ein streng Gesetz der Geister:
Es ringt der Schüler, es vollbringt der Meister!

Ich werde Dich nicht auf die Schultern laden;
Ich stelle Dich auf Deine Füsse hin.

---

1) Weimarer Ausg. I S. 5.

2) Immermann dachte dabei an die älteren Romantiker, die zum Teil „ein hochmüthiges Verachten aller Schulung und Tradition“ kennzeichnet, sowie „eine thörichte Furcht, Lernen könne der Originalität, und Fleiss der Selbständigkeit schaden“ (Rich. M. Meyer, Die deutsche Litteratur des 19. Jahrhunderts S. 18).

3) Der Vers ist wörtlich aus „Iphigenie“ II, 1 herübergenommen.

Fällst Du, so trägst Du selber allen Schaden;
Doch kommst Du weiter, hast Du den Gewinn.
Und wird Dir endlich durch erhabne Gnaden
Ein neuer Pfad gezeigt, folg immerhin!“ 1)

Die Wanderung schildert Immermann wieder im Anschluss an den Hallenser Dichter. Pyras Stationen bis zum Tempel auf der Höhe sind: ein Fichten- und ein Tannenhain, ein Lorbeerbusch, ein „holder Wald von zackicht breiten Palmen“ und ein „Krantz von hohen Cedern“. Immermann sieht zunächst „dichten Busch“ die Ebene unterbrechen und wird darauf in einen Eichenhain geführt, ehe er „des Heiligthumes Lorbeerhügel“ erreicht. Pyra, dem Priester der „heiligen“ Poesie, erscheinen unterwegs als abschreckende Beispiele die antiken Dichter, „die ihr Lied durch Götzentand entweihten“, während sich dem Verfasser des „Edwin“ im „dichten Busch“ einzelne typische Vertreter der zeitgenössischen Kritik und Poesie zeigen. 2) Bei Pyra findet nach diesem Purgatorium Langes Dichterweihe statt, und auch Immermann wird im Eichenhain zum Dichter. Dem in höchster Ekstase Befindlichen steigt „Geschicht' aus grauen Jahren“ entgegen:

„Er hält sie fest, da sie ihm Alles zeigt,
Was er gewünscht, gelitten und erfahren.“

Der Unmut, den er vorerst im Busch empfunden, hat hier im Eichenhain zum Spotte sich erweicht:

„Als Spiel erscheint das rasende Gebahren.
Er will und kann und darf von Keinem schweigen;
Pandemchen selbst muss sich in Fernen zeigen.“

1) Vgl. damit Goethe. Weim. Ausg. II S. 224:

Willst Du Dir aber das Beste thun,
So bleib' nicht auf Dir selber ruhn.
Sondern folg' eines Meisters Sinn;
Mit ihm zu irren ist Dir Gewinn.

2) Gegen die Rezensenten wendet sich Immermann auch in den „Papierfenstern“ (Werke IX S. 95), gegen die modische Almanachpoesie ebendort S. 46 und noch im „Münchhausen“ (Koch 2, 1 S. 288). Zu den Versen

„Die Einen plappern nordisch, Andre südlich,
Und was das Schönste: Alle sind gemüthlich!“

Vgl. „Papierfenster“ (S. 83): „Wir können z. B. nichts Dummes zu Markte bringen, dass es nicht gemüthlich befunden wird“ und (S. 90): „In der neuesten Zeit hat sich der tiers état förmlich auf den Fürstenstuhl gesetzt. . . . . . Weismachen will er Euch, er sei von altem nordischen oder südlichen Stamm, nennt sich bald Basil, bald Alf, balt Yngurd, bald Hugo.“

Nachdem er seine Dichtung vollendet, schaut er sich um: der Führer ist verschwunden, an seiner Stelle erhebt sich ein antiker Tempel — ähnlich wie ihn Pope und Pyra beschreiben —, auf dessen Altar ein Feuer lodert; vor dem Heiligtum aber steht ein Genius, dem der Dichter dankend sein Werk zu Füssen legt.

Chaucers Gedicht ist von Ten Brink [1]) ein heiteres und leichtes Gegenstück zur „Divina commedia“ genannt worden. Noch bei Immermann finden wir den Grundgedanken des grossen Danteschen Epos. Die Zueignung zum „Edwin“ ist dreiteilig, sie stellt in ihrem ersten Teile den auf einer Wanderung begriffenen Dichter in schwerer Bedrängnis dar, aus der er im zweiten durch einen ihm von der Vorsehung gesandten Führer erlöst wird. Der Gottgesandte leitet den Haltlosen, ihn positiv und negativ belehrend, bis er ihn (dritter Teil) reif glaubt und zum Ziele bringt. Die ersten sechs Strophen liessen sich das Inferno, die folgenden vierzehn das Purgatorio und die letzten sechs das Paradiso nennen.

Obwohl nach fremden Vorbildern geschaffen, ist die Zueignung ganz persönlich empfunden. Der Dichter gibt hier sein Eigenstes und lässt uns einen tiefen Blick in seine zerquälte Seele tun, die erkannte, was gross war in der Kunst, was nicht, die sich selbst aber noch nicht zur Höhe erheben konnte.

Wenden wir uns endlich zum Drama selbst. — Nach bekannten Mustern machte Immermann aus der Vertreibung Edwins durch Adalfried einen Mordanschlag, den dieser gegen das Kind befiehlt, der aber von dem Schergen aus Mitleid nicht ausgeführt wird, und zwar verlegte er das Verbrechen, wie Sophocles im „König Oedipus“ und Shakespeare im „Hamlet“, in die Zeit vor Beginn der Handlung, die im achten Jahrhundert vor sich gehen soll.

Viele Jahre sind seit Edwins Verschwinden verflossen; der Diener, der ihn töten sollte, ist nicht gekommen, seinen Lohn zu holen. Adalfried, darob voll Unruhe und Misstrauen, knechtet, gleich dem ebenfalls durch Unrecht auf den Thron gelangten Heinrich IV. Shakespeares, seine Untertanen, kann jedoch ebensowenig wie dieser verhindern, dass sich gegen ihn eine Partei erhebt, die des Volkes Verlangen nach einem andern Herrn durch Verbreitung des Gerüchtes, Edwin lebe, begünstigt. Der Führer der Aufständischen, Redwald, nimmt im Drama eine wesentlich andere Stellung ein als in der Geschichte, denn er kämpft nur zum Schein für Edwin, den

1) Chaucer-Studien S. 90.

er tot wähnt, in Wirklichkeit für eigenes Interesse. Er ist im Begriff, einen errungenen Sieg für sich auszunutzen, da wird ihm durch die Kunde, dass der Verschollene in der Tat noch am Leben sei, ein Strich durch die Rechnung gemacht. Edwin ist von dem Schergen im Walde,[1]) fern von Menschen, in Unkenntnis seiner Abkunft erzogen und später mit dessen Tochter vermählt worden; da er das Waffenverbot, das der König ausgehen liess, nicht kennt, wird er von Adalfrieds Leuten mit einer Armbrust betroffen und — gefangen genommen, doch vom Volke, das seine Ähnlichkeit mit Aella gewahrt, befreit und zum Herrscher erhoben. Er nimmt die Würde an, da er inzwischen durch eine Erscheinung seine Herkunft erfahren hat. Redwald macht gute Miene zum bösen Spiel und huldigt Edwin, schwört ihm aber heimlich den Tod. Sein Anschlag missglückt und er verschwindet in die Nacht des Kerkers. Edwin fordert von Adalfried sein Erbland Deiri zurück, das dieser, gestützt auf den Besitz des kleinen Sohnes seines Gegners, den der Friedensunterhändler gestohlen, verweigert. Da Edwin sich im Recht fühlt, achtet er der Drohungen nicht und geht trotz der Bitten seiner Gattin, die für ihren Knaben fürchtet, sich sein Recht selbst zu holen. Adalfried, dessen Sohn im Kriege gefallen ist, tötet bei Edwins Nahen das Kind und fällt dann im Zweikampf durch des Schwagers Hand, der nun Deiri sein eigen nennen kann, Kind und Weib aber verloren hat, denn seine Gattin hat sich von ihm gewandt.

Das ist der Inhalt der zweiteiligen Haupthandlung; ihre Helden sind Adalfried, Edwin und, zwischen beiden stehend, Redwald. Zwei Nebenhandlungen durchkreuzen die drei ersten Akte. Als Träger der ersten lernen wir Oswy, Adalfrieds Sohn, und Rosalinde, die Tochter des Kanzlers Edmund, kennen. Das Mädchen folgt dem Geliebten, als Knappe verkleidet, in den Kampf, in dem beide den Tod finden. Das burleske Pendant zu ihnen bildet ein anderes Liebespaar: Junker Dunst und die Hure Pandemchen. Die zweite Nebenhandlung, deren Träger diese beiden sind, endet mit einem Selbstmorde, den der Junker aus Schmerz über die Untreue seiner Angebeteten begeht.

Shakespeares „Cymbeline" ist, wie Koch[2]) festgestellt hat, auf

---

1) In der unter Friedrich Schlegels Namen erschienenen Übersetzung des französischen Merlinromans fand Immermann die Grösse der northumbrischen Waldungen gerühmt: „Es giebt da Wälder, wo niemals ein Mensch hingekommen" (Koch 1, 2 S. 60).

2) Koch 1, 1 S. XX.

die Gestaltung der Fabel von Einfluss gewesen. Jedoch erhob Immermann das Schicksal der oder des Prätendenten, das der britische Dichter zur Nebenhandlung macht, zur Haupthandlung, wogegen der Liebesroman, der bei Shakespeare im Mittelpunkte steht, von ihm nur als Nebenast behandelt wird. Die Fabel des „Edwin" erscheint gegen die des „Cymbeline" einfach, für den Ungeübten war sie verwickelt genug.

Putlitz [1]) nennt ausser dem historischen Material eine altenglische Ballade als Quelle, ohne sie näher zu bezeichnen. Auch spätere Forscher lassen uns hier im Stich. Es ist mir gelungen, darüber Klarheit zu schaffen; gemeint ist die Ballade „Adam Bell, Clym of the Clough and William of Cloudesley", die Immermann nicht in Bodmers Übersetzung, [2]) sondern im Originaltext in den „Pieces of Ancient Popular-Poetry" (London 1791) vorlag. Ihr Inhalt ist folgender:

Drei Geächtete leben als Wildschützen im Walde nahe von Carlile in Nordengland. Einer von ihnen, William, schleicht sich eines Nachts zu Weib und Kind in die Stadt. Seine Anwesenheit dort wird bekannt, man eilt zu dem Hause, in dem die Familie sich aufhält, den Wilddieb zu fangen. William sendet den Andringenden aus seinem Versteck Pfeile entgegen, da legen sie Glut an die Hütte. Es gelingt dem Verfolgten, die Seinigen zu retten, er selbst wird verhaftet. In dem Augenblick, als William hingerichtet werden soll, kommen die Genossen, die von seiner Bedrängnis vernommen, herbei, machen die Umstehenden nieder und befreien den Freund. Darauf ziehen die Drei zum König, sich ihm zu unterwerfen, vorher nimmt William von Weib und Kind Abschied. Sein kleiner Sohn begleitet ihn zu Hofe und wird der Retter des Vaters, denn dieser erobert sich durch einen Tellschuss die schon verwirkte Gnade.

Die Verfolgung des Wildschützen, seine Verteidigung, Gefangennahme und plötzliche Rettung übernahm Immermann, sich sogar im einzelnen eng an die Ballade anschliessend, für die Edwinhandlung. Auch das Tellmotiv, das vielleicht zuerst seine Aufmerksamkeit auf die Dichtung gelenkt hat, finden wir in dem Drama öfter angeschlagen.

Die einzelnen Akte entbehren einer Gliederung, nur die Ver-

---

1) I S. 66.

2) Altenglische und altschwäbische Balladen. In Eschilbachs Versart. Zürich 1781. S. 78 ff.

wandlungen bilden äusserlich sichtbare Einschnitte. Die Handlung spielt sich in vier Tagen ab. Der erste Akt enthält die Geschehnisse des ersten und zum Teil auch des zweiten Tages, wie der dazwischen liegenden Nacht, der zweite Akt geht am zweiten Tage und der folgenden Nacht vor sich, der dritte am dritten, die beiden letzten Aufzüge am vierten Tage. Das Stück beginnt am 25. und schliesst am 28. Oktober; der Garten im ersten Akt trägt ein herbstliches Kleid und in der Nacht vom 25. zum 26. friert es.

Mit der Exposition hat es Immermann hier noch leichter genommen als im „Thal von Ronceval". Statt uns allmählich und ungezwungen mit der Sachlage vertraut zu machen, lässt er eine seiner Personen einer andern, von fern herkommenden und damit unbekannten die ganze Situation darlegen.[1]) Gleich darauf beginnt die Handlung mit dem Waffenverbot, das später zu Edwins Verhaftung führt. Die lediglich fallende Handlung, deren Held Adalfried ist, hebt mit der Hiobspost von Redwalds Erfolgen an und findet in den Bitten Oswys, ihn in den Kampf ziehen zu lassen, sogleich ihre Fortsetzung. Die beiden folgenden Auftritte sind den beiden Parallelnebenhandlungen gewidmet. Eine Volksszene schliesst sich an, die mit Oswys Aufbruch endet. Die Haupthandlung wird durch Edwins Gang in den Wald weitergeführt; im zweiten Aufzuge tritt Redwald in sie ein. Von den Trägern der Nebenhandlungen scheiden Dunst und die Seinen am Ende des zweiten, der Königssohn und die Kanzlerstochter am Anfang des dritten Aktes aus, und die inzwischen geförderte Haupthandlung erreicht in der Edwinpartie im dritten Aufzug ihren Höhepunkt; war bisher der eine Teil derselben steigend, der andere fallend, so fallen von jetzt an beide. Eine abermalige Vereinfachung tritt dadurch ein, dass Redwald im vierten Akt vom Schauplatz verschwindet. Im letzten Aufzuge werden Adalfried und Edwin einander gegenüber gestellt, und die Entscheidung fällt durch einen Zweikampf, der hier, wie so oft bei Shakespeare, den Charakter des Gottesurteils trägt. Die drei letzten Akte gelangen Immermann am besten, da sie weniger kompliziert sind als die beiden ersten. — Was den Aufbau im ganzen anbetrifft, steht „Edwin" unter dem „Thal von Ronceval".

Auch im einzelnen ist vieles verfehlt, so z. B. das Attentat im vierten Akt. Lebendig ist dagegen die Szene zwischen Oswy und dem Knappen im zweiten Aufzuge und dessen Schluss von Eumers

1) Ähnlich ist die Exposition von Grillparzers Estherfragment.

Auftreten an. An lyrischen und epischen Elementen ist das Drama noch reicher als das „Thal von Ronceval". Fehlt ein solches Intermezzo wie dort im zweiten Akt, so gibt es dafür, abgesehen von dem Bänkelsängerlied,[1]) zwei grössere lyrische Einlagen. Die erste ist eine unter dem Titel „Der verlorene Schwimmer" in das „Wunderhorn" aufgenommene Variation der Hero und Leander-Sage (Immermann unterdrückte zwei Strophen des Originals und dichtete eine Schlussstrophe hinzu), die andere wird durch einige Strophen der Wunderhornballade „Grossmutter Schlangenköchin" gebildet, von der der Dichter nur geringfügig abweicht.

Vor allem fehlt es dem Stück an den nötigen Kontrasten. Der schon im zweiten Kapitel mehrfach genannte einsichtige Rezensent der Wiener Jahrbücher — wahrscheinlich der Herausgeber Deinhardstein selbst — hat angedeutet,[2]) was ein Mann mit mehr Bühnenblick aus der gut angelegten Fabel hätte machen können. Alle wirkungsvollen Szenen, wie sie ein Zusammentreffen Adalfrieds und Redwalds oder Oswys und Edwins ergeben hätten, sind vermieden, gute Motive verklingen, kaum nachdem sie angeschlagen sind. Die Idee, von der der Dichter ausgeht, schadete dem Drama.

Dem habsüchtigen, grausamen, vom Misstrauen des Verbrechers erfüllten Adalfried, dessen Fatalismus noch stärker ausgebildet ist als der Rolands, gab Immermann Züge, wie sie ihm von der bösen Königin in „Cymbeline" und dem König im „Hamlet" bekannt waren. Auch verwertete er für Adalfried dieselbe Form des Tragischen, wie Shakespeare für Cymbelines Gemahlin.

Neben dem König stehen der Kanzler Edmund, der ebenso die Tragik des Füstendienstes fühlen muss, wie Clotald in Calderons „Leben ein Traum",[3]) und der Höfling Eumer. Edmund zwingt sich für des Landes Wohl zu seinem Amt, ohne Dank zu ernten. Seiner Tochter wird die Liebe des Königssohnes verderblich, und Adalfried versagt dem Bittenden jede Hilfe, da der Missgünstige, der den Tod seines Oswy voraussieht, nicht will, dass es ein andrer besser habe wie er. In Eumer, der dem Haman in Grillparzers Estherfragment, ein wenig auch Schillers Leicester und Calderons

1) Eine Gattung, für die Immermann, gleich den Romantikern, eine gewisse Vorliebe besass.

2) Bd. XXXV S. 26 f. — Collins Besprechung in Bd. XIX ist unbedeutend.

3) Auch von der Fabel dieses Dramas scheint die des „Edwin" schwach beeinflusst zu sein, was Koch schon angedeutet hat (1, 1 S. XX).

Phryxus (Tochter der Luft) ähnelt, stellt Immermann die Tragik des um die Gunst der Grossen Buhlenden dar. Zwanzig Jahre ist er um eines geringen Fehltritts aus der Heimat verbannt gewesen. Wieder zurückberufen, bemüht er sich eifrig, das Wohlwollen des Herrschers zu erwerben, doch wird ihm von diesem nur Misstrauen entgegengebracht. Er hat das Unglück, im Kampfe gefangen und als Unterhändler zu Adalfried geschickt zu werden, und muss sich so selbst diesem verhasst machen:

„Nie vergiebt er's;
Stets werd' ich widerwärtig ihm erscheinen,
Ich, der das Traurigste ihm einst gesagt."

In dem Gedanken, Edwins Sohn zu rauben, eröffnet sich ihm plötzlich die Aussicht, seinem König einen grossen Dienst leisten und dadurch seiner Gnade teilhaftig werden zu können. Er will dem Feinde nur gedroht wissen, doch Adalfried macht seine Tat zum Verbrechen, indem er das Kind tötet. Nun kann Eumer in Carlisle nicht länger bleiben und entflieht mit dem Klageruf: „Wieder unstät . . ." Sein Schicksal ist dem Edmunds verwandt. Beide hat der Dichter geschickt als Folie für Adalfried gebraucht.

Aus Edwin, der fern von den Menschen unter eines Greises Obhut im Walde aufgewachsen, hätte Immermann eine Siegfriedgestalt machen können, aber sein Edwin teilt mit Siegfried nur den Freiheits- und Tatendrang, ohne die herzerfreuende Unbewusstheit zu besitzen, die uns z. B. an dem Wagnerschen Helden so entzückt.[1]) Waldmann, so heisst der Prätendent vor seiner Thronerhebung, ist aus Reflexion zusammengesetzt. Den Häschern, die ihn fangen wollen, rechnet er vor:

„Gab mir der König diesen Bogen? Nein.
Wie kann der König mir ihn nehmen wollen?
Gab mir der König meine Arme? Nein.
Wie darf er hindern, dass ich sie gebrauche?

---

1) Immermann hielt es für „Anmassung, die nur aus dem Unverstande hervorgehn kann, von den Dichtern späterer Zeiten Charaktere der Urpoesie zu fordern." „Der Dichter muss das reinste Gefühl der Gegenwart in sich tragen, wenn er ihr heitrer Prophet werden soll, zeigt ihm seine Zeit keine Unternehmungen, die, unschuldig begonnen, auf geradem Wege zum Ziele führen, zeigt sie ihm keine unbewusst strebende Helden, so kann er solche nicht schildern und verdient unsern Dank, wenn er unumwunden die Elemente der Gegenwart zusammenfügt" (Koch 1, 2 S. 316).

Reicht er mir Speise für den Hunger? Nein.
Warum verbeut er mir, sie aufzusuchen?
Hat er den Pfad im Wald eröffnet? Nein.
Wie mag er nun den Pfad mir schliessen wollen?
Sind Pfeil und Bogen, Arm' und Füsse mein,
Was hab' ich mit dem König, er mit mir?"

Nicht viel anders lässt Luise Mühlbach ihren „Sohn der Natur" sprechen. Wie in das „Thal von Ronceval" spielt auch in den „Edwin" eine Art Rechtsproblem hinein. Zu Anfang verficht Waldmann sein natürliches Recht gegenüber dem König und verteidigt sich und die Seinen aufs äusserste. König geworden, sieht er ein, dass er seine menschlichen Empfindungen zurückdrängen müsse, fühlt sich ein Werkzeug himmlischer Gerechtigkeit und hält es für Pflicht, auf dem Recht zu bestehen, selbst mit Aufopferung des eigenen Kindes:

„Es geben Tausende für mich
Die Kinder her; so ist es wohl gerecht,
Dass ich für Tausende den Knaben gebe.
Der Sohn für's Volk!"

In seinem starren Pochen auf das Recht ist er Kleists Kohlhas und Ludwigs Erbförster verwandt, die ihn freilich beide dichterisch überragen. Die Stimmung des Nüchternen, Leidenschaftslosen zum Schluss ist Resignation, das Losungswort der Zeit, dessen Notwendigkeit Immermann früh erkannte, denn Resignation atmen alle seine Jugendwerke. Die Worte, mit denen das Drama endet:

„Wer sagt Dir, eigennützig Herz,
Dass dieser Erde Bau in Trümmer falle,
Weil dir dein kleines Glück zu Trümmern ward?"

finden sich in anderer Fassung in den „Gedichten" von 1822:

„Erbleicht der Lenz, wenn e i n e Blüth' ihre Kelche schloss?" [1])

Wir haben am Schluss des „Edwin" dasselbe Gefühl der Ernüchterung, wie im letzten Akt von Hebbels „Agnes Bernauer". Das Motiv der Preisgabe von Weib und Kind zugunsten des Vaterlandes wurde im Ritterdrama häufig angewendet und erntete den lebhaften Beifall Schillers. Den gewaltigsten Ausdruck fand es in Heines Ballade „Die Grenadiere". Die Art, wie Immermann es verwertet, ist zu tadeln.

Im zweiten Aufzug lässt der Dichter seinen Helden zu den Göttern rufen:

---

1) S. 41.

„Waldmann und Edwin sind zwei ganz Verschiedne.
Denn Jener kroch wie eine Raupe dumpf
Auf allen schönen Blumen Eurer Welt.
Doch Dieser streifte ab das dunkle Kleid
Und schwingt die leichten purpurrothen Flügel
In Eurer Gnade sonnenhellem Strahl
Zum lauten Schlag des Dankes frisch und neu!“

Waldmann und Edwin sind in Wahrheit gar nicht so verschieden, wie Immermann will. Von dem kalten Reflektieren, der ruhigen Besonnenheit Edwins hat, wie wir sahen, schon Waldmann Spuren gezeigt. Dennoch erscheint uns eher Waldmann der Schmetterling als Edwin, der — einer Raupe gleich auf der schönen Blume der Menschlichkeit kriecht. — Aber auch in den ersten Akten ist die Figur verzeichnet. Wie unglaubhaft klingt aus Waldmanns Munde der Faustische Fluch (S. 178), ferner die Gleichnisrede, die er an sein Weib richtet (S. 162), oder die Reflexionen über das Recht (S. 171)! Die Gestalt hat unter der deutlich hervortretenden Absicht des Dichters, in ihr einen Gegensatz zu dem gewöhnlichen Kulturmenschen aufzustellen, gelitten. Dieser Gegensatz zwischen Natur und Kultur ist das Thema vieler Dichtungen, die meisten Poëten sind daran gescheitert. Das, was Goethe „eine Natur“ nannte, d. h. eine Gestalt, wie sein Gretchen, oder wie Richard Wagners Siegfried, ist Immermann erst im „Münchhausen“ gelungen. — In Edwins Reden wird manche Saite angeschlagen, die wir in „Cymbeline“ klingen hören, so hat er sicherlich von dem alten Bellarius und dessen Pflegesöhnen gelernt, während für sein Verhalten gegen die Aufrührer nach der Thronerhebung vielleicht Sigismund im letzten Akt von Calderons „Leben ein Traum“ vorbildlich gewesen ist. Im Anschluss an Shakespeares Heinrich V. ist Edwins erste Herrschertat die Belobigung und Beschützung des Richters, der vorher gegen ihn gesprochen. Zuweilen glauben wir Egmont, seltener Tell reden zu hören. Die eigentümliche Starrheit, die bei Edwin hervortritt, finden wir als Charakterzug noch bei andern dramatischen Gestalten Immermanns, Periander und Peter dem Grossen.

Der kindliche Ton des kecken kleinen Osfried, des Knaben Edwins, ist gut getroffen, das Liebespaar Oswy und Rosalinde in zarten Tönen, aber zu konventionell gehalten; die drei Rebellenführer Redwald, Ugly, Sharp sind scharf individualisiert: Redwald, schlau, tätig, kühn, bewahrt auch im Angesicht des Todes den trotzigen Gleichmut, den wir bei Ganelon fanden; dem von Shake-

speare und Schillers Mohr im „Fiesko“ beeinflussten Witzbold Ugly fallen im ernsteten Augenblick seines Lebens nur Spässe ein, er ist aber von Heroismus weit entfernt und muss selbst gestehen: „Ein zitternder Mann geht in mir zu Grunde“; der einzige Edelmütige von dem Kleeblatt ist der alte Sharp, im vierten Akt ein zweiter Gordon (vgl. Wallensteins Tod. V.). Der greise Offa, der einst von Adalfried den Befehl erhielt, Edwin zu töten, ist passiv dargestellt. Ruhig erträgt er die rauhe Behandlung durch seinen Pflegesohn, sie als Strafe hinnehmend, dass er des Königs blutigen Auftrag nicht sofort zurückgewiesen. Seine Aktivität beschränkt sich noch ausschliesslicher als die Turpins im „Thal von Ronceval“ auf Warnen und Mahnen; Schillers Attinghausen schwebte hier Immermann deutlich vor Augen. Wir wundern uns, dass Offa im vierten Akt noch lebt, da wir schon im dritten von seiner Sterbensangst hören. Der Dichter führte ihn in die Handlung ein, damit er Edwins Herkunft bestätige und den Prätendenten dadurch vor dem ihm drohenden Untergange bewahre. Das ist geschehen, eine zweite Gegenüberstellung Edwins und Offas daher nicht mehr nötig, zumal der Kontrast zwischen den beiden Charakteren schon in einer früheren Szene ersichtlich geworden ist.

Von den übrigen Figuren interessieren nur noch die, die Immermann nach romantischer Art als Werkzeuge der Satire braucht. Da wäre zunächst der karrikierte Junker, dem er den für solche Gestalten damals beliebten Namen Dunst gab. Dunst und Pandemchen mögen als Parallelfiguren zu Falstaff und Dortchen Lakenreisser entstanden sein, und zwar hat letztere keine grosse Metamorphose durchgemacht. Pandemchen ist eine „ungeschminkte Dirne“, wie sie Immermann im Gegensatz zu den vielen verkappten Freudenmädchen des zeitgenössischen Dramas ersehnte.[1])

Der Unterschied zwischen des Junkers Spottgeburt und Sir John ist klaftertief. Die Bekanntschaft eines kleinen geckenhaften Grafen, die Immermann in Münster gemacht haben soll, hat vielleicht zum Werden dieser eigentümlichen Figur beigetragen, die im Körpermass freilich nicht mit dem lebenden Modell übereinstimmt (Pandemchen bezeichnet Dunst als „langes Elend“); der Dichter hielt sich in der eingeflochtenen Satire an das Rezept Goethes „den Poeten bindet keine Zeit“ und vermischt das siebente Jahrhundert mit dem neunzehnten. Dunst ist der Typus eines Menschen, der sein eigent-

---

1) Werke IX. S. 90. Nach Stahrs Vermutung (Unsere Zeit. 1844 S. 58) soll Pandemchen das Publikum bedeuten.

liches Wesen stets unter einer fremden Hülle verbirgt und je nach der Mode bald in dieser, bald in jener Gestalt auftritt. „Er putzt", wie Adalfried sagt, „die jämmerliche Blösse mit fremden Flittern selbstgenügsam auf, und dünkt sich klug, dass er den Narren spiele". In der Jugend hat er mit den Empfindsamen geweint und sich gewaltsam in eine Wertherstimmung geredet und gedacht. Seitdem sind Jahrzehnte vergangen und eine andre Mode ist aufgekommen, drum muss auch er ein andrer werden, sich ihr anzupassen. So, wie sie im Drama auftritt, trägt diese Figur die Züge Fouqués. Dunst stolziert jetzt nicht mehr in Werthertracht einher, sondern hat spanische Gewandung angelegt („Was nun meinen Anzug betrifft, so stammt er eigentlich aus Spanien, hat aber einen neuen Bräm bekommen."). Das geht nicht auf Fouqués spanische Studien, Übersetzungen aus dem Spanischen und seine häufige Anwendung spanischer Masse, die er mit andern Romantikern teilt, sondern auf sein Don Quixotetum, auf die manieristische Nachahmung des mittelalterlichen Ritter- und Minnewesens. Auch das von Fouqué gepflegte nordische Reckentum finden wir in Dunst verspottet. Immermann zitiert, wie es die Romantiker zu tun pflegten, mehrmals den parodierten Schriftsteller, einmal eine Stelle aus dem Ritterroman „Fahrten Thiodolfs des Isländers", den er als Student mit Wohlgefallen gelesen hatte, ein ander Mal Worte aus dem Heldenspiel „Sigurd, der Schlangentödter". Schon die erste Schrift Immermanns, die gedruckt wurde, „Ein Wort zur Beherzigung", spricht die Feindschaft gegen ein Wesen aus, wie es Fouqué zur Schau trug. [1]) Ein Jahr darauf traten beide Dichter miteinander in Briefwechsel. Fouqué nahm zwei Gedichte Immermanns in sein „Frauentaschenbuch auf das Jahr 1820" [2]) auf und vermittelte seine Verbindung mit der Zeitschrift „Eos". [3]) Die Dankbarkeit für die ihm von dem älteren Dichter geleisteten Dienste mochte eine Zeitlang Immermanns Urteil über diesen trüben. Doch bald sollte er den „ritterlichen" Poeten besser kennen lernen; kaum hatte nämlich Fouqué von Immermanns Auftreten in den Hallenser Studentenwirren gehört, als er sofort seine Beziehungen zu ihm abbrach. Dies Verhalten öffnete Immermann die Augen über die Gespreiztheit und Hohlheit des in Standesvorurteilen befangenen Barons und er trug nun kein Be-

1) S. 22 findet sich auch ein Vergleich mit dem Ritter von la Mancha.

2) S. 194 ff.: Jung Osrik; S. 266 ff.: Das Requiem. Kunstlegende.

3) Deetjen, Immermann und die Eos. Euphor. XI.

denken, im „Edwin“ und später im „Tulifäntchen“ seinen Spott über ihn auszugiessen. Sein Urteil über diesen „manieriertesten Schüler der Romantiker“ hat er in den „Memorabilien“ in die Worte zusammengefasst: „Er war rasch allgemein bekannt und brachte eine Wirkung hervor, die man wohl mit der des „Werther“ und der „Räuber“ einigermassen vergleichen dürfte. Traurig, dass dieses grosse Talent sich so gar nicht besinnen zu lernen vermocht hat und deshalb auf seinem gelben Streitross mit verhängtem Zügel in die Wüste galoppiert ist.“ [1])

Tragisch, wie hier Fouqué, fasste Immermann zum Schluss den Junker im „Edwin“ auf. Nachdem Dunst, schon im ersten Akt aus der Rolle fallend, Eumer anvertraut hat, dass ihm die Ritterrüstung gar sehr zur Last falle und die unnatürliche Redeweise viel Schweiss koste, wirft er im zweiten, nachdem er Pandemchen, die minniglich Verehrte, als gemeine Hure erkannt, Handschuh, Schwert und Helm, die Zeichen angenommener Würde, von sich und ruft:

„Verdammtes Ritterthum!
Vermaledeites Schwert und Reckenthum!
Verwünschte Frauenlichter, Abendlichter
Und Morgenlichter, Glanz und Waldeslichter!
Du nebelschweres, sinniges Gemunkel!
Vornehmes Afterwesen, falsch Gefunkel!
Wird ein erleuchtet Haupt durch dich bethört,
Was ist die Welt, was ist die Erde werth?
Schlägt's mit dem grössten Mann der Zeit so aus?
Fort aus dem Narren-, aus dem Hurenhaus!
Eh' jeder Schuft dem Weisen Esel bohrt,
Sei durch den kühlen Dolch dies Fleisch ermord't!
(Ersticht sich).“

Immermann wollte jedoch in Dunst nicht nur den Einzelnen treffen, sondern einen ganzen Typus lächerlich machen, er verbindet rein literarische Satire mit Polemik gegen den Zeitgeist.

Die ältesten Romantiker hatten im wesentlichen literarische Satire gepflegt, seit 1806 richtete die Mehrzahl der jüngeren Dichter ihre Aufmerksamkeit auch auf das öffentliche Leben. Immermann

1) Werke. XVIII S. 167. — Die beste Satire auf Fouqué stammt von Hauff (Werke. Hersg. von Max Mendheim. Bibliogr. Inst. II S. 322 ff.).

folgte ihnen darin. Aus dem „Edwin“ spricht eine Unzufriedenheit mit seinem Zeitalter, das er „marklos und altklug“ nennt.

Demagogenriecher und Demagogen werden hier wie in manchen seiner späteren Werke in gleicher Weise verspottet. Immermann zeigt sich als Vertreter des monarchischen Prinzips und charakterisiert das Volk im Sinne des Merlinverses „Das Volk denkt nur an heut und morgen“. Sehr deutlich betont er die Missstände der Rechtspflege, die nicht dazu angetan waren, ihm seinen Beruf lieber zu machen. In Tribonian parodiert der Dichter den Typus des trockenen beschränkten Juristen, der stolz auf die aus den Institutiones juris des Cajus geschöpfte Weisheit ist. (Die Erzählung dieses Mannes von dem neuen Henker ist durch folgende Verse der Ballade „Adam Bell“ etc. veranlasst:

> „A payre of new gallowes, sayd the sherife,
> Now shal I for thee make.“)

Es war unklug von Immermann, Goethe gerade dies Werk zu widmen, das alle Schwächen der von jenem gehassten Richtung enthält und dem Geiste nach völlig unpoetisch ist, wenn auch Reminiszenzen an Goethes Werke mitunterlaufen. Am stärksten wirkte von ihnen wieder „Egmont“. Im ersten Akt des „Edwin“ (S. 155—158) spüren wir einen Nachklang der Volksszene im zweiten Aufzug. Der Schüler weicht aber in der Auffassung des Volkes bedeutend von dem Meister ab. Auch Waldmanns Traum, die Geistererscheinung und die im Angesichte des Todes sich äussernde Lebensfreude des Helden erinnert an Ähnliches im „Egmont“. In Oswys Worten:

> „Alles giebt Natur
> Von ihrem Mutterbusen uns, den Kindern,
> Nur nicht der Sitte leitendes Gefühl,
> Das müssen wir uns selbst erringen; das
> Schmückt uns allein auf unsrer Bildung Gipfel
> Gleich einem goldnen Rahmen, der sich erst
> Um das vollendete Gemälde zieht“

glauben wir Schiller und Goethe zu gleicher Zeit zu vernehmen. Schiller kann sonst als literarischer Gläubiger mit „Tell“, der „Jungfrau von Orléans“ und „Wallenstein“ auftreten. Tells Wort:

> „Mir fehlt der Arm, wenn mir die Waffe fehlt“ [1])

---

1) Goedekes Ausg. XIV S. 340.

veranlasste die Verse:

„Dies Volk ist so geartet, dass man meint,
Ein Theil von ihrem Arme sei der Bogen."

Auch Edwins Rede:

„Ich bitt Euch, kann ein Schütz denn ohne Waffen,
Ein Jäger ohne seine Armbrust sein?
Trennt Euch doch von der Feder, wenn Ihr mögt!
Seht Ihr, dass Ihr's nicht könnt, — nun so begreift,
Ihr müsst dem Menschen sein Geräthe lassen,
Wodurch er lebt; lasst mir das meinige!"

hängt damit zusammen. Der Botenbericht Wolfs im ersten Akt ist dem Ritter Raouls in der „Jungfrau von Orléans" (I, 9) nachgebildet und im letzten Aufzuge schwebte Immermann „Wallensteins Tod" vor.

Am nachhaltigsten ist das Drama in Technik, Charakteristik und Sprache von Shakespeare beeinflusst. Einiges habe ich schon berührt. Auffallend ist in erster Linie in den Menschen und Situationen die Verwandtschaft mit „Cymbeline". Rosalinde nimmt in ihrer Verkleidung sogar, gleich Imogen, den Namen Fidelis an. Die Szene zwischen Ethelburga und ihrem Knaben mahnt an das „Wintermärchen" (II, 1), das Immermann aber damals noch nicht kannte; die Art, wie Immermann die Ballade einflicht, hatte das Schicksalsdrama vorgebildet. Deutlicher wird Shakespeares Einwirkung in sprachlicher Hinsicht. Die häufige Anwendung des Konsekutivsatzes und die immer wiederkehrenden Wortspiele können ihren Ursprung nicht verleugnen. Oswys Gleichnis zu Beginn des zweiten Aufzuges ist dem dritten Teil von „Heinrich dem Sechsten" (II, 5) entlehnt und das von Eumer gebrauchte Bild (V S. 211) scheint in „König Johann" (III, 4) zu wurzeln.

Shakespeare in Schlegels Übersetzung:

„Ein Grab für eine Seele,
Das wider Willen hält den ew'gen Geist
Im schnöden Kerker des bedrängten Odems."[1])

Immermann:

„Fürchterlicher Zustand,
Wenn Tod den Leib ergriffen, und die Seele
Durch strengen Schluss und Willen zorn'ger Götter
Im starren Kerker wird zurückgehalten!"

1) Shakspeares dramat. Werke. 3. Aufl. Berlin 1843. I S. 53.

Fortuna als Metze (V S. 217) ist auch Shakespeares Erfindung (vgl. Hamlet II, 2; Macbeth I, 2, König Lear und an anderen Orten). Ebenso ist das lange Pausieren nach „Und ich?“ (S. 218) auf den englischen Dichter zurückzuführen. Dem Witz mit dem „Ide—al“ (I S. 155) geht in „Viel Lärm um nichts“ (V, 1) der mit den „Mor—alen“ und „Crimen—alen“ voraus. — In parodistischer Form finden sich mehrfach Shakespearesche Zitate:

S. 152: „Engel und Diener der Gnade umschwebt mich!
(Für sich) Nicht doch, das sagt Hamlet! —“
(vgl. Hamlet I, 4).

S. 184: „Das wag ich Alles, was dem Manne ziemt;
Wer mehr wagt, der ist keiner. — Macbeth! Macbeth!
Mit Dir hab' ich ja gar nichts mehr zu schaffen.
Es ist ein trübes Ding um die Erinn'rung.“
(vgl. Macbeth in Schillers Bearbeitung I, 15)

— Racines „Phèdre“ (Schillers Bearbeitung III, 5) ist das Gespräch zwischen Adalfried und seinem Sohne (I S. 141 f.) nachgebildet.

Zahlreich sind die antiken Elemente in der Sprache. Auf das Sophokleische in der Eingangsrede Eumers wies schon Deinhardstein hin. Verse, wie die im letzten Akt:

„Umirrend sah ich manches Schreckniss schon“ etc.

oder die Schlussformel der Botenrede im zweiten Aufzug:

„Und, solches überliefernd, tret ich vor Dich“

weisen deutlich auf die alte griechische Tragödie hin. — Auch aus dem reichen Sprachschatz der Lutherschen Bibelübersetzung hat Immermann wieder geschöpft, während mittelhochdeutsche Dichtungen ihm Material zur Parodie lieferten. Häufung der Anaphora und vor allem der Apostrophe dienen in den Dunstpartien als Mittel der Komik.

Zwischen den jambischen Szenen finden sich ganze Auftritte in Prosa. In anderen treten Vers und Prosa nebeneinander auf, so spricht z. B. in der politisch-satirischen Szene des ersten Aktes der ängstliche Dumb in Prosa, während der aufgeregte Demagoge Dull sich in Reimversen äussert; der Reim dient hier zu komischen Zwecken. Dunst und Pandemchen unterhalten sich im ersten Aufzug stichomythisch in den Sechsfüssern des Nibelungenliedes, wodurch ebenfalls eine komische Wirkung erzielt wird. Will Immermann die Stimmung in das Erhabene steigern, wie in Edwins Gebet (S. 192), in der Rede des Geistes (S. 178 f.), den Worten Adalfrieds im letzten

Akt (S. 215), oder parodistisch beim Abschiede Dunsts von Pandemchen (S. 151 f.) wählt er gern daktylische Verse.

Wahrscheinlich hielt der Dichter auch den „Edwin“ für darstellbar, da er dazu einen „Todtenmarsch“ komponieren liess.[1]) Auch manche der Berliner Leser sahen das Werk als bühnenfähig an und wünschten sich den Schauspieler Lemm als Adalfried.

Bei einer letzten Durchsicht des Manuskripts traten Immermann freilich „die Seltsamkeiten seines Versuchs lebhaft vor den Sinn“. Er war aber überzeugt, „dass daran, ohne den Charakter zu zerstören, nichts Wesentliches zu ändern sei“.[2]) Am 18. Mai 1821 sandte er das Stück an Goethe mit der Frage, ob er sich die Zueignung gestatten dürfe. Noch andere Fragen, sein Werk betreffend, schwebten dem Schüler auf den Lippen, er beschied sich aber, in dem richtigen Gefühl, dass ihn dazu nur ein näheres Verhältnis berechtigen würde, dessen er sich nicht erfreuen durfte. Goethe erkannte in Immermanns Begleitschreiben den Wunsch nach einer Besprechung des „Edwin“ durch ihn selbst; da er jedoch mit dem Drama wenig einverstanden war, entschuldigte er sich mit Arbeitsüberbürdung. Die wenigen Zeilen, die er am 23. Juli 1821 dem Manuskript zur Rücksendung an Immermann beifügte, enthalten nicht ein Wort der Kritik; der Zueignung verleiht er das Prädikat „wohlgemeint“.[3]) Die warme Empfehlung, die Heine in Berlin dem „Edwin“ zu teil werden liess, wurde von einzelnen der dortigen Schriftsteller mit Hohn aufgenommen. Das Beiblatt zum „Freimüthigen“ vom 18. Januar 1823 enthielt folgende boshafte Aufforderung: „Der rheinische Künstler, Herr Heinrich Heine, welcher aus allzu grosser Bescheidenheit mit seinem Talente nicht hervorzutreten wagt, wird von seinen Verehrern dringendst ersucht, sie durch mimisch-plastische Darstellungen aus Immermanns „Edwin“ zu erfreuen. C. v. N. — H. Str. — F. v. R.“ — Heine vermutete in Üchtritz, mit dem Immermann später eng befreundet wurde, den Urheber dieser Art von Anfeindung, denn jener habe geglaubt, als das einzige dramatische Licht der Zeit, sobald er auftrete, angebetet zu werden, und könne ihm die geheime Bosheit nicht verzeihen, dass er in seinen Gesellschaftskreisen die Existenz eines Immermann verkündigte.[4]) — In den letzten Tagen des

1) Siehe die Musikbeilage zu den „Trauerspielen“.

2) Schriften der Goethegesellschaft XIV S. 255.

3) Ebenda S. 256.

4) Strodtmann, H. Heine's Leben und Werke. 3. Aufl. Hamburg 1884. I S. 692.

Januar 1821 war indessen Heines zweite Tragödie entstanden, deren Schauplatz ebenfalls die britische Insel und deren Quelle auch eine altenglische Ballade ist.

Müllner versah als Redakteur des Morgenblattes die Bemerkung einer Korrespondentin „Edwin hat mir gar nicht schlecht gefallen" mit der Randnote „Mir auch nicht", und in einer Gruppe von Epigrammen, die bestimmt ist, Immermann zu verspotten, macht er das Zugeständnis:

„Dichtkunst tönt aus seinem Edwin, nur's Pandemchen ist zu saftig." 1)

Mit Hohn aber nahm er die Zueignung auf und wir können ihm nicht einmal ganz unrecht geben, wenn er „auf die Dedicationen der Götho-Coraxe an Göthe" die Verse macht:

„Es halten wir in genere
Nicht viel von den Poeten,
Die mit dem Werk humillime
Vor ihren Meister treten.

Der Aar, zu zeigen, wer er sei,
Weist nicht auf's Nest zurücke,
Sein Flug, nicht das zerbrochne Ei
Sagt es dem Kennerblicke." 2)

In dem kräftigeren „Edwin" treten uns die Züge des Münchhausendichters schon deutlicher entgegen als in dem weichen Karldrama. Abgesehen von dem „Morgenscherz", in dem er sich hier und da einen kleinen Hieb erlaubt, hatte er bisher alle Kritik in seinen Dramen unterdrückt, obwohl er, wie Schücking 3) treffend sagt, ebenso sehr Kritiker als Poet war, und sich doch eine rein kritische Tätigkeit vor der Hand versagen musste, da zu seiner Zeit jeder, der als Schriftsteller zu einem Namen kommen wollte, allein durch Schöpfungen und selbständiges Erzeugen seinen Beruf zu bewähren hatte. Auf die Dauer vermochte er aber sein kritisches Talent nicht zu zügeln und suchte darum, wie er es bei einzelnen Romantikern gesehen hatte, die beiden Ströme seiner Begabung in dasselbe Bett zu leiten. So entstanden die „Papierfenster eines Eremiten" und der „Edwin".

1) Müllners Werke. Dritter Supplementband. Meissen 1830. S. 121.

2) Ebenda S. 96.

3) Karl Immermann. Blätter der Erinnerung an ihn. Hrsg. von Ferdinand Freiligrath. Stuttg. 1842. S. 29.

Viertes Kapitel.

Die Verschollene.

Während Immermann am „Edwin“ arbeitete, entstand in seiner Phantasie allmählich eine neue dramatische Dichtung, die er in den ersten Tagen des Jahres 1821 niederschrieb. In „des Knaben Wunderhorn“ hatte er eine Ballade gefunden, betitelt „Die Eile der Zeit in Gott“. Ihr Inhalt ist folgender:

Theresia, die fromme Tochter des Kommandanten von Grosswardein, wird von einem Edelmann zum Weibe begehrt, will aber nur Christi Braut sein. Da beide Eltern für die Verbindung sind, kann sie nicht hindern, dass die Hochzeit gerüstet wird. Am Morgen des Vermählungstages geht sie tiefbetrübt in den Garten und ruft Jesum an. Dieser erscheint ihr, nimmt sie als ihr Bräutigam mit sich in seines Vaters Garten und geleitet sie dann wieder in ihre Heimat zurück. Als Theresia dort anlangt, stellt sich heraus, dass sie 120 Jahre entfernt war. Nach dieser Entdeckung stirbt sie.

Immermann war tief ergriffen von dem Grundgedanken des Gedichts, den Arnim in der zweiten Auflage des „Wunderhorns“ in die Worte zusammenfasste:

> „Täglich wird angenommen, Einer sey wahnsinnig, die ganze Welt rings sey wahr; hier der Gegensatz: Eine ist wahr, die ganze Welt rings wahnsinnig in leeren Beschäftigungen sich quälend, bildet sich hundertundzwanzig Jahre ein; ihr ist es ein schöner Nachmittag und wer mag leugnen, dass ein seliger Nachmittag nicht mehr sey als hundertundzwanzig elende Jahre?“ [1])

Goethe hatte in seiner Rezension der Arnim-Brentanoschen Volksliedersammlung gleichsam zur Ergänzung und Bearbeitung der einzelnen Gedichte aufgefordert. Diese Anregung fiel bei Immermann auf

---

1) Sämtliche Werke. Charlottenburg 1845. XIII S. 73.

fruchtbaren Boden. Er war mit der Redaktion der vorliegenden Ballade nicht zufrieden und sann hin und her, wie er die „streitenden Theile versöhnen“ [1]) könne; endlich glaubte er, die Lösung in einer dramatischen Behandlung gefunden zu haben. Er wollte „den schönen und tiefen Gedanken anschaulich machen, dass gerade unter dem Wirken der göttlichen Vorsehung, die eben keine starre Nothwendigkeit ist, menschliche Freiheit im höchsten Sinne sich entwickle und bestehe“, [2]) und gestaltete die Fabel in diesem Sinne.

Die Vorgeschichte seines Dramas behandelt im Anschluss an die Ballade das Verschwinden Theresias, der Tochter des Grafen Hugo von Finkenstein und Braut Romualds von Scharfenstein. Um einen dramatischen Konflikt zu schaffen, erdichtet Immermann eine testamentarische Bestimmung des Grafen, der, vor Gram halb irre, sich dem Glauben hingibt, Theresia lebe noch. Die Verfügung soll der verschollenen Tochter zur Sühne gereichen: „Kein Brautkranz auf Finkenstein, bis Theresia wiederkommt und ihn gestattet!“ Seitdem, erfahren wir, hatten die Finkensteiner immer nur männliche Nachkommen gezeugt, so dass der letzte Wille des Ahnen nicht in Frage kam. 120 Jahre nach dem Verschwinden Theresias tritt der in Aussicht genommene Fall endlich ein. Therese von Finkenstein liebt Adalbert von Scharfenstein, einen Nachkommen jenes Romuald. Ihr Vater, der, wie sein Vorfahr, den Namen Hugo trägt, lässt den Bund nicht zu. Er hat einst heimlich den Vater Adalberts getötet und will diese Blutschuld sühnen, indem er seine Tochter und sein Besitztum dem Kloster Sankt Claren [3]) gibt. Öffentlich rechtfertigt er sein Vorhaben mit des Ahnen Verfügung. — Hier setzt die Handlung, die sich an dem Abend des 4. Mai 1240 abspielt, ein. Alles ist zur Feier von Thereses Einweihung als Novize bereit, da macht Adalbert mit Hilfe eines Knappen den Versuch, die Geliebte gewaltsam ihrem Vater und der lauernden Äbtissin zu entreissen. Die Parteien geraten heftig aneinander. Der junge Scharfenstein zieht gegen Hugo, dem Angst und Verwirrung das Geständnis seiner Mordtat entpresst haben, das Schwert, um den Vater zu rächen, als plötzlich die verschollene Ahnin Theresia erscheint. Sie löst als eine dea ex machina

1) Putlitz I S. 70.

2) Ebenda S. 71.

3) Diesen Namen gaben dem Dichter seine Petrarkastudien. Petrarka sah Laura zuerst in einer Kirche, die der heiligen Clara geweiht war.

die Wirren, legt die Hände des Liebespaares ineinander und verscheidet.

Über das Werk und seine Entstehung berichtet Putlitz,[1]) dass der dichterische Gedanke an Theresia fast unbewusst in Immermann fortgärte, während er am „Edwin“ schuf. „Zwischen den schreiendsten Dissonanzen jenes Dramas lächelte sie ihn als ein stiller Trostengel an und es gestaltete sich das Verhältniss in ihm zu einem Bilde, das er fast mit leiblichem Auge zu sehen glaubte.“ Immermann selbst schildert seine Stimmung zur Zeit der Konzeption in den „Papierfenstern“, in denen die kleine Dichtung Aufnahme fand, wie folgt:

„Die verschollene Theresia begleitet mich über Feld, überall; ja, sie steht des Nachts an meinem Lager. Sie spricht nicht, aber ihr Blick ist durchdringend. Mir ist oft, als sehe ich in einen tiefen Brunnen. Zwei Eimer sind in ewiger Bewegung; der eine steigt, der andere fällt. Die herabrinnenden Tropfen machen ein sonderbares, unharmonisches Geräusch. Aber in dem Augenblicke, da beide Eimer in gleicher Höhe sich begegnen, stossen sie zusammen; das herrlichste Farbenspiel dringt aus ihren zitternden Schwingungen herauf, und zugleich bewirken die vereinigt fallenden Tropfen unten auf dem Wasserspiegel eine geheimnissvolle Musik.

Dieses Bild, welches mich erfreut und drückt, wiederholt sich hundertmal des Tages.“[2]) — Immermanns Phantasie schuf diese Vision wahrscheinlich in Erinnerung an Goethesche Worte.[3])

Über die Empfindungen, die ihn während der Arbeit beseelten, äusserte er: „Es ist mir nie früher so zu Muthe gewesen und ich glaube nicht, dass ich Ähnliches wieder erleben werde. Ich fühlte, dass ich an etwas Unfassliches, nur in seinen letzten Wirkungen als wohlthätig sich Erweisendes gekommen war, heilige Schauer zuckten in mir, da ich die Feder fasste, und sie begleiteten mich bis ans Ende.

Nie habe ich die Demuth reiner in mir getragen, die der künstlerischen Produktion jene Einfalt und keusche Beschränkung giebt, welche der Charakter jedes wahren Kunstwerks ist, und welche mehr verschweigt als aussagt. Ich empfand es tief, dass der Mensch keine Offenbarung aus dem Reiche Gottes geben kann, dass er aber selbst

---

1) I S. 70.

2) Werke IX S. 126.

3) Weimarer Ausg. XIV S. 30. — Fouqué braucht es in dem Roman „der Réfugié oder Heimath und Fremde“. Erster Theil. Gotha und Erfurt 1824. S. 131 f.

eine ist, wenn er ein klares, in sich befriedigendes Gemüth zeigt. Die Alten liessen die Semele sterben, als ihr Jupiter in seiner vollen Herrlichkeit erschienen war, so kann auch Theresia nicht wissen, welches wunderbare Schicksal sie betroffen hat, ohne zu vergehen, denn kein sinnlicher Mensch könnte Gott unverstellt in seiner Macht und Würde anschauen.“ [1])

Trotz der vielversprechenden echten, weil unbewussten, Konzeption ist aus dem Werk nicht das geworden, was dem Dichter vor der Seele schwebte. Der Grund dafür liegt in erster Linie in dem für die Darstellung des Wunderbaren zu stark ausgeprägten Wirklichkeitssinn Immermanns, der ihm schon im „Thal von Ronceval“ hinderlich gewesen war. Ich wenigstens empfinde in der „Verschollenen“ bei dem Zusammentreffen beider Kreise, der irdischen und überirdischen Welt, nicht „das herrlichste Farbenspiel“, wie der Dichter, der auch da nicht von der trocken realistischen Behandlung lässt. Noch mehr als dem „Edwin“ haben der „Verschollenen“ die Reflexionen über die trübe Gegenwart geschadet, sowie die verschiedenen Angriffe gegen die Kirche, den übertriebenen, krankhaften Pietismus, das aufklärerische Element und die Romantik. — Von der Satire auf die Romantik einige Proben:

> Der Türmer: „Es geht über Menschenbegriffe, was die Einsamkeit alles aus dem Menschen macht. Ich glaube, wenn ich lange in diesem Posten bleibe, werd' ich der beste Minnesänger auf zehn Meilen. Ich hab' keinen Zeitvertreib hier oben; da spintisir' ich so in der Stille an den Wörtern und guten Gedanken herum: labend — Abend, Sonnen — Wonnen, Herzen — Scherzen, Schweinen — reinen — und meinen: durchs ganze A B C, und ehe ich mir's da versehe, ist ein Lied fertig aus purer langer Weile.“
>
> — — — — — — — — — —
>
> Der Vogt (zu dem als Pilger verkleideten Knappen): „Ihr müsst mit in die Kapelle kommen und Euch in die Ecke stellen und die Hände so falten oder so und nach dem Engel Gabriel an der Decke blinzen. Eine Figur wie Eure wird viel zum malerischen Effekt des Ganzen beitragen.“ [2])
>
> — — — — — — — — — —
>
> Der Vogt: „Mir wird erst wohl im Dunkeln, und ging's nach meinem Kopf, so sprächen alle Menschen so, dass Keiner den An-

1) Putlitz I S. 71.

2) Vielleicht auf Houwalds „Bild“ (V, 4) zu beziehen.

dern verstände. Hätt' ich doch den Thurm zu Babel mitbauen können." [1])

— — — — — — — — — —

Vor allem hat es der Dichter nicht verstanden, aus dem Balladenstoff ein dramatisch wertvolles Gefüge zu schaffen. Die „Verschollene" ist rein technisch das Schwächste, was er auf dramatischem Gebiet geleistet, und passt in ihrer Kompositionslosigkeit vortrefflich in den lockern Bau der „Papierfenster".

Die Hälfte der Szenen dient zur Exposition, so dass für die eigentliche Handlung wenig Raum geblieben ist. Die Exposition selbst kann kaum primitiver sein. Der Dichter lässt von einer Person die Wunderhornballade (gekürzt und mit veränderten Namen) bis zu dem Verse singen: „Sie ging in ihren Garten früh", da bricht der Sänger ab, und es entspinnt sich folgendes Gespräch:

Konrad: Weiter!

Vogt: Ich kann nicht.

Konrad: Ihr foppt mich. Was that sie im Garten?

Vogt: Ich weiss nicht.

Konrad: Das Lied wird davon wissen.

Vogt: Es ist rein aus.

Konrad: Das war ein sonderbarer Schluss.

Vogt: So sonderbar als die ganze Geschichte.

Die Nebenszenen sind unverhältnismässig breit behandelt, zumal die, welche die Betörung des Türmers darstellt. [2]) Der Grund für den mangelhaften Aufbau liegt darin, dass der Dichter, bevor er an die Ausarbeitung ging, seiner Gewohnheit zuwider noch keinen eigentlichen Plan entworfen hatte. In der Charakteristik ist sehr wenig geleistet. Der Schlossvogt und der Türmer gehören zu jenen an Geist und Charakter tiefstehenden Männern aus dem Volke, die wir bei dem jungen Immermann oft finden. Die Zeichnung der Äbtissin weicht von der Darstellung solcher Frauen, wie sie die Romantiker bieten, stark ab. [3])

---

1) Des Vogts Worte von der „mystischen Kette dunkler Beziehungen" etc. gehen auf das Schicksalsdrama.

2) Das Motiv des Aushorchens beim Weine hatte Immermann bereits im „Thal von Ronceval" (II, 1 S. 43) verwertet, ohne ihm jedoch eine besondere Szene zu widmen.

3) Rich. M. Meyer, Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts S. 31: über Äbtissinnen bei Tieck, Fouqué und Arnim. Die gemeine Klosterfrau ist eine Lieblingsfigur des antikatholischen Raupach. Auch Conr. Ferd.

In der Namengebung und zahlreichen Motiven ist der Dichter vom Ritterroman und Ritterdrama beeinflusst. Shakespeare ist am Türmer und Knappen beteiligt. Auch sprachlich hat Immermann ihm neben der Bibel das meiste zu verdanken. Hugos Monolog (S. 140 f.) ist dem Selbstgespräch des Königs Claudius von Dänemark (Hamlet III, 3) nachgebildet. Die Exposition erinnert an die von Kleists „Familie Schroffenstein". Trotz alles Unromantischen, ja Antiromantischen, beweist auch „Die Verschollene", dass sich Immermann dem Einfluss der Romantik nicht entziehen konnte. Strauss meint,[1]) es wehe Phantasusluft darin.

Das alte Märchenmotiv, dass ein Mensch, der lange Jahre von der Heimat entfernt gewesen ist, bei seiner Rückkehr glaubt, es seien nur wenige Stunden inzwischen verflossen, hat Immermann in den „Wundern des Spessart", die er dem „Münchhausen" einverleibte, noch einmal behandelt. Wahrscheinlich ist diese Dichtung schon in der Jugendzeit konzipiert, da nach Putlitz' Bericht[2]) ein aus dem Jahre 1817 stammendes, bisher nicht veröffentlichtes Märchen des jungen Immermann im Eingang eine auffallende Ähnlichkeit mit den „Wundern des Spessart" zeigt. Aus dem Stoffgebiet der „Verschollenen" ging noch das Gedicht „Sancta Cäcilia" hervor;[3]) ebenso gehören „Der Klausner",[4]) „Raimund"[5]) und „Der Pilger"[6]) zum Teil hierher.

Kochs Vermutung, „die scharfen Spitzen gegen das weltliche Streben der Geistlichkeit mögen durch Erfahrungen im katholischen Münsterlande veranlasst worden sein",[7]) wird jeder bestätigen, der Land und Leute kennt. Ob und inwieweit sonst persönliche Be-

---

Meyer hat sie mehrfach, bald in ernster, bald in heiterer Auffassung gezeichnet.

1) Ges. Schriften II S. 173. Das magische Halbdunkel in der Kapelle setzt uns in eine Stimmung, die der am Anfang der Tieckschen „Genoveva" gleicht. Verwandt im Ton und einzelnen Motiven ist die „Verschollene" ferner mit Uhlands „Benno" und „König Eginhard" (I).

2) I S. 37 f.

3) Schriften. Düsseldorf bei Schaub (1835). I S. 428 ff. Wahrscheinlich in Münster geschrieben zum Cäcilientage, der dort besonders festlich begangen zu werden pflegte.

4) Gedichte S. 39 ff.

5) Ebenda S. 42 ff.

6) Schriften I S. 428 ff.

7) 1, 1 S. XX.

ziehungen sich in dem kleinen Drama abspiegeln, wird erst zu entscheiden sein, wenn uns mehr handschriftliches Material aus dieser Zeit zu Gebote steht. Kochs Versuch, „Die Verschollene“ mit Immermanns Liebe zu Friederike, einer Verwandten des Möllerschen Hauses, in Beziehung zu bringen, [1]) muss abgelehnt werden, da der Dichter jenes Mädchen erst mehrere Monate nach Vollendung des Dramas kennen lernte. Friederike erhielt nur eine Abschrift des Manuskripts, das Immermann seiner Schwester als Geburtstagsgabe (23. Januar 1821) zugeignet hatte. Das Widmungsgedicht an Lotte, für das der Dichter, dem Charakter des Werkchens entsprechend, ein häufig in Kirchenliedern benutztes Mass wählte, lautet:

Vor meinem Fenster kreiste
Der Flocken wilde Schaar:
Es nebelte, es eiste
Der öde Januar.

„O traur'ge Augenweide
O Erde, nackt und baar!
Was giebst Du mir für Freude,
Du finstrer Januar?“

Da drang's zu meinen Ohren
Mit Glockenstimmen klar:
„Ein neues Jahr, geboren
Im Monat Januar!“

Nun werd' durch freud'ges Regen
Das trübe Herz verschönt,
Dass der Verjüngung Segen
Den reichsten Mond gekrönt.

Und weil ich mich zergrämet
Ob Eitelkeiten viel,
So hat mich tief beschämet,
Natur, Dein heil'ges Spiel.

Denn blickend in den Garten,
Sah ich entblösst von Eis
Des kalten, starren, harten
Erdbodens schwarzen Kreis.

---

1) 1, 1 S. XX.

Und aus der dunkeln Krume
Hob, unbeschwert von Frost,
Die reine weisse Blume
Den kräft'gen Kelch getrost.

O alter guter Boden,
Durchschauert, todt und träg,
Fand doch ein Liebesodem
Zu Deinem Herzen Weg?

Hat Dich gerührt zum Danken
Der hehren Weihnacht Chor,
Und schickst nun ohne Wanken
Das bleiche Kind empor?

Ich wiegte Schmerz und Sorgen,
Mich wiegten Reu und Lust:
Es kamen, die verborgen
Sind Gäste meiner Brust.

Und diese warme Stunde
Schmolz alle Schollen auf.
In meines Gartens Runde
Wuchs auch die Blüth herauf:

Frucht seltsamen Vereines,
Wie kann sie anders sein? —
So geh denn hin, mein kleines
Verschollnes Töchterlein! [1])

Da die „Verschollene" dem Dichter am Herzen lag, arbeitete er sie 1834 für den vierten Band seiner Schriften um, wodurch das Werkchen sehr gewann; die Exposition wurde geschickter, der Schluss würdiger, das Ganze — auch sprachlich — reicher. Ein näheres Ein-

1) Ungedruckt im Archiv. — Über Karls Verhältnis zu Lottchen berichtet Hermann Immermann: „es war das der treusten und zärtlichsten Geschwisterliebe, gründlich und dadurch noch befestigt, dass sie in der leidenschaftlichen Zeit seiner Jugend, bei der Liebe zu Luise [v. Strasser], deren innigste Freundin sie war, die Genossin seiner Leiden und die Vertraute seines Herzens gewesen war. Sein Gefühl zu ihr scheint in dem Gedichte „Die Geschwister" [Gedichte S. 45] niedergelegt zu sein." — Ungedruckt im Archiv.

gehen auf diese zweite Fassung, die übrigens noch nicht tadelsfrei ist, kommt mir hier nicht zu.

Grabbe scheint ziemlich hoch von der „Verschollenen" gedacht zu haben. Er lobte, dass Immermann in ihr und dem „Merlin" gleich Homer, Sophokles, Calderon und Shakespeare die Dinge so gibt, wie die Sage sie darbietet, im Gegensatz zu den „künstlichen Aufgaben" mancher anderer Dichter, durch welche „Naturmysterien mystifiziert werden." [1])

1) Werke XIX S. 78.

Fünftes Kapitel.

Petrarka.

Nach Beendigung der „Verschollenen" beschloss Immermann, ein grosses historisches Drama zu schreiben, und beschäftigte sich zu diesem Zweck eingehender mit dem staufischen Zeitalter, in dem schon seine letzte Dichtung spielte. Ich habe andern Ortes [1]) gezeigt, wie aus solchen Studien später das Trauerspiel „Kaiser Friedrich der Zweite" hervorging, und darf hier darüber hinweggehen. Dem geplanten Zyklus von Hohenstaufendramen sollten zwei Tragödien folgen, als deren Held Rudolf von Habsburg gedacht war. Zum Gegenstande der ersten wählte der Dichter Rudolfs Schicksale bis zum Konzil von Lausanne, während er in der zweiten die Besiegung Ottokars von Böhmen darstellen wollte. Nur wenig später ging Grillparzer an seinen „Ottokar". Immermann hatte damals im Gegensatz zu dem schon weit reiferen österreichischen Dichter noch zu viel mit sich selbst zu tun, um sich so in einen der Geschichte angehörigen Charakter vertiefen zu können, wie es das historische Drama grossen Stils beansprucht. Das mochte er gefühlt und darum das Unternehmen vorläufig aufgeschoben haben. Wir brauchen das nicht zu bedauern, da ihm zu dieser Zeit noch die nötige künstlerische Reife fehlte.

In dem 1327 spielenden Petrarkadrama, das er jetzt begann, spüren wir nur einen leisen Nachklang von den Kämpfen der Guelfen und Ghibellinen.

Die Bemühungen der Romantiker um die romanischen Literaturen waren auch Petrarka zugute gekommen. A. W. Schlegel vor allen hatte in den Berliner Vorlesungen (1803/4) eine eingehende

1) Deetjen, Immermanns „Kaiser Friedrich der Zweite" S. 12 ff. und Studien zur vergl. Literaturgeschichte. Bd. III S. 417 ff.

Charakteristik seiner Persönlichkeit und seiner Werke gegeben, sowie auch eine Anzahl der Sonette übertragen. Gegenstand der deutschen Dichtung ist der grosse italienische Lyriker seit Klopstocks Ode „Petrarka und Laura“, aber erst in der Romantik treten die Petrarkadichtungen in grösserer Menge auf. 1806 erschien eine Tragödie von Engeline Christine Westphalen, [1]) wenige Jahre später beschäftigte sich der Dichter der „Bezauberten Rose“ mit dem Stoff, 1816 plante Leopold Schefer eine Petrarkadichtung und 1820 wurde in Th. Hells Bearbeitung der halbhistorische Roman der Gräfin Genlis „Petrark und Laura“ veröffentlicht. [2])

Immermann wurde durch die Lektüre von Sismondis „De la littérature du midi de l'Europe“ 1819 zu seinem Drama angeregt. Als Hauptquelle diente ihm das Werk von Fernow, [3]) das er selbst besass. Für die Art der Gestaltung waren persönliche Erlebnisse entscheidend.

Wir sahen, dass der Dichter auch bei den ersten Dramen in gewissem Sinne innerlich beteiligt war, aber keins ist so persönlich wie „Petrarka“. Seine frühen Liebesleiden und -freuden spiegeln sich in den dramatischen Werken wenig oder gar nicht. Drollig schildert er uns in dem Gedicht „Melpomene“, [4]) wie die Muse des Trauerspiels von ihm wich, wenn er der Geliebten gedachte, und wie aus dem geplanten Drama dann jedesmal ein Idyll ward. Nun war aber in Elisa v. Lützow eine Frau von glänzenden Gaben des Geistes und Herzens, wie er bisher keine gekannt, in sein Leben getreten, eine Frau, die von der Natur dazu bestimmt schien, die Freundin eines Dichters zu werden. Unter diesem Eindruck schrieb Immermann den „Petrarca“.

---

1) Kehrein, Die dramatische Poesie der Deutschen. 1840. Bd. II. S. 183 f.

2) Über A. W. Schlegels Übersetzertätigkeit, soweit sie dem grossen italienischen Lyriker zugute kam, sowie über die Bearbeiter und Beurteiler Petrarkas im achtzehnten Jahrhundert handelt Dr. W. Söderhjelm unter dem mehr versprechenden Titel „Petrarca in der deutschen Dichtung“ in Bd. XV der Acta societatis scientiarum Fennicae (Helsingfors 1886). — Dagegen ist das Material zu einer Studie über Petrarkadichtungen meines Wissens bisher noch nicht zusammengetragen worden.

3) Francesco Petrarka. Dargestellt von C. L. Fernow. Nebst dem Leben des Dichters und ausführlichen Ausgabenverzeichnissen hrsg. von Ludwig Hain. Altenburg und Leipzig. 1818.

4) Gedichte S. 95 f.

Putlitz behauptet, der Dichter sei mit dem Drama in bezug auf Idee und Anlage schon Anfang März [1821] im reinen gewesen. „In den herrlichsten Frühlingstagen ging die Saat lustig auf und am 3. April war auch dieses Stück vollendet.“ 1) Bestätigt sich diese Behauptung, so muss Immermann schon im Winter 1821, nicht erst im Frühling, wie Putlitz an anderer Stelle berichtet, 2) mit Frau von Lützow bekannt geworden sein. Bald nach der Bekanntschaft (Putlitz gibt leider kein Datum an) schrieb der Dichter an seinen Bruder: 3) „Ich war drauf und dran, den dummsten Streich in meinem Leben zu machen und mich in eine Frau zu vergaffen und so muthwillig das schöne geistige Verhältniss zu zerstören, welches ein edles Weib mit Vertrauen zu bilden im Sinne hat.“ Den Stempel dieser Stimmung trägt der „Petrarca“, und wir dürfen uns durch andere Mitteilungen des Biographen über die ersten Phasen des Verhältnisses zwischen Immermann und Elisa nicht verleiten lassen, das, was von der Dichtung im März 1821 entstand, als eine erste Fassung anzusehen und die endgültige Redaktion in die Zeit nach dem Erscheinen der „Prinzen“ zu verlegen.

Elisa wurde von ihren Freunden und Freundinnen, mit Ausnahme der Frau Solger, die den Vergleich zu anspruchsvoll fand, Goethes Prinzessin Leonore, Immermann in seiner Bewunderung und Liebe zu der interessanten Frau mit dem die Prinzessin verehrenden Tasso verglichen. Ludmilla Assing meint: „in seine entzückte Dankbarkeit mischte sich der Schmerz, dass sie ihm so unerreichbar fern stand, noch ferner als Tasso'n Leonore“, 4) und in der Tat scheint Immermann in diesen Jahren von einer Art Tassostimmung beherscht worden zu sein. Noch 1824 schreibt er an Frau v. Lützow: „Diese Nacht habe ich im Traum den ganzen Tasso aufgeführt. Das ist ein Zeichen, dass wir uns bald wiedersehen werden, denn ohne Sie kann ich das Stück nicht geben.“ 5) So nahm er denn auch halb unbewusst, halb bewusst für den „Petrarca“ Goethes „Tasso“ zum Vorbild, von dem die Künstlerdramen jener Zeit fast sämtlich ausgehen. Er war nicht ohne Bedenken gegen diese dramatische

---

1) I S. 76.
2) Ebenda S. 90.
3) Ebenda.
4) Gräfin Elisa v. Ahlefeld. Berlin 1857. S. 71.
5) Ebenda S. 213.

Gattung, [1]) seine inneren Erlebnisse drängten ihn aber so stark zur Ausführung des Vorhabens, dass alle Zweifel weichen mussten.

Die Dichtung spielt am 6. April 1327, einem Karfreitag, und der folgenden Nacht, eine Viertelstunde von Avignon entfernt. Der reiche Freiherr Hugo von Sade hat Petrarka, mit dem ihn die Erinnerung an eine 1323 in Bologna gemeinsam verlebte schöne Studienzeit verbindet, auf sein Landgut eingeladen. Bevor der Dichter das Haus des Freundes betritt, sieht er in einer Kirche Hugos Gattin Laura [2]) und wird, ohne zu wissen, wer sie ist, ob ihrer Schönheit von heftiger Liebe ergriffen. Als dann im festlich geschmückten Saale die Erkennung erfolgt, ist Petrarka betroffen, die Schöne als Weib eines andern zu sehen, [3]) hofft aber leichtfertig, sie dennoch für sich zu gewinnen. [4]) Im Laufe des Abends kommt es zu einem Zwiegespräch zwischen ihm und Laura, auf Grund dessen er sich von ihr geliebt wähnt. Die Leidenschaft verführt ihn zu dem Versuch, bei Nacht ihr Schlafgemach zu ersteigen. Hugo, rechtzeitig gewarnt, verhindert ihn daran. Zwischen den Sades und Petrarka ist nun das Band zerrissen, auch Laura wendet sich empört von dem Frevler, der ihre reine Freundschaft übel gelohnt, und schuldbewusst muss dieser scheiden.

Wir gewinnen am Schluss des Dramas, wie in zahlreichen andern Künstlerstücken, die Aussicht, dass es dem Helden gelingen wird, durch seine Kunst über die Enttäuschung in der Liebe hinwegzukommen. Die Losung lautet hier wie im „Edwin“ und den „Papierfenstern“: Resignation. Der Dichter ist darin ein Kind seiner Zeit, die aus ihm einen andern machte, als den Schöpfer des „Götz“ und den der „Räuber“. Die Tragik, die darin für ihn lag, empfand er

---

1) Werke IX S. 89. — Auch sein Gegner Müllner beleuchtete die schwache Seite der meisten Künstlerdramen (Werke, Vierter Supplementband S. 18 ff.).

2) Es ist die Szene, die Anselm Feuerbach in seinem schönen Gemälde (in der Münchener Schackgalerie) verewigt hat.

3) Im „Merlin“ schuf Immermann eine ähnliche Szene: Lanzelot wirbt um Artus' Gemahlin.

4) In Shakespeares „Titus Andronicus“ (II, 1) sagt Demetrius von Lavinia:

„Sie ist ein Weib, drum kann man sie gewinnen“
(Tiecks Übers.)

Statt den Vers unverändert herüberzunehmen, wie er es oft getan hat, verschlechtert ihn Immermann, indem er ein unpoetisches Wort hineinbringt:

„Sie ist ein Weib und folglich zu gewinnen“.

tief, wie die Wahl des Mottos für die „Papierfenster“ beweist. Welch ein Weg von diesen Jugendwerken zu der resignationsfeindlichen, lebensfreudigen Rede Lisbeths im „Münchhausen“![1])

Den Rahmen für das Gemälde bildet ein tragisch endendes Liebesverhältnis, das Petrarka, bevor er Laura sieht, mit einem Schenkmädchen anknüpft. Das aus „Romeo und Julia“ bekannte Motiv, der schnelle Wechsel der Neigung bei dem Liebenden, hat Immermann auch in dem Jugendroman verwertet, aber so, dass sich im zweiten Falle die Liebe vermindert, während sie im Drama steigt.[2]) Übrigens war in der Tat Laura nicht Petrarkas erste Geliebte, aber viele Jahre waren verflossen, seit Amor, wie es in der zweiten Canzone heisst, den

1) Koch 2, 2 S. 351. — Bei Ludwig Halirsch (Petrarca. Dramat. Ged. in drey Aufz. Leipzig 1823) liebt Petrarka des Freundes Gattin „als eine Reine, welcher er seine Leidenschaft tief verbergen zu müssen glaubt. Da kommt Boccaccio an, ein Gespräch zwischen ihm und Laura, worinnen von dessen Liebe zu der Prinzessin von Neapel die Rede ist, führt den Petrarka, der dessen Ende hört, in den Irrthum, dass zwischen Laura und Boccaccio ein Liebesverständniss statt finde. Im Sturme der Eifersucht enthüllt sich seine Leidenschaft, und das führt zu einer Selbstverbannung, welche befriedigend wirkt durch die Erhebung, womit der Dichter sie vollzieht“. In der Rezension (Literaturblatt v. 26. Sept. 1823), der ich diese kurze Inhaltsangabe entnehme, vergleicht der Kritiker die Schilderung des Augenblicks, als Petrarka zum ersten Mal Laura erblickt, mit der Darstellung desselben Momentes durch Immermann. Müllner als Herausgeber tut dabei in einer Fussnote Immermanns Verse

„Wie über Edens Flur zwei kleine Engel
Mit leisen Füsschen gleiten Hand in Hand,
So gleitet über ihre sel'gen Wangen
Ein holdes Lächeln und ein sanftes Roth.“

verächtlich als „Tändel-Gleichniss“ ab, während er den konventionellen Worten Halirschs:

„So hebt die Lilie durch Morgengluth
Das helle Antlitz zu den hellen Sonnen,
So strahlt die Perle aus der Silberfluth
Ein Diamant im diamantnen Bronnen;“

ein „Bravo!“ zuruft. — Der Italiener Nota stellte in seinem undramatischen Drama „Petrarca e Laura“ (1829) des Dichters Liebe völlig unsinnlich dar; Ugo di Sade, von der Witwe Isnarda argwöhnisch gemacht, beruhigt sich darum bald, und das Stück schliesst friedlich.

2) Ähnlich wie in Immermanns „Petrarca“ ist das Verhältnis in Wilhelm von Chézys gleichnamiger Dichtung (Petrarca. Künstler-Drama in fünf Acten. Bayreuth 1832).

ersten Angriff auf den Dichter gemacht hatte. Ein Amant, der blitzschnell von einem Weibe zum andern sich wendet, ist der historische Petrarka nicht gewesen.[1])

Mit einem rein platonischen Verhältnis konnte der Dramatiker nichts anfangen; da ihm eine Umarmung wie die des Goetheschen Tasso nicht genügte, erdichtete er den kecken Versuch des Liebenden, der dem Charakter des geschichtlichen Petrarka nicht widerspricht; wünscht dieser sich doch in einer seiner Dichtungen eine Nacht mit Laura und beneidet in einer andern Pygmalion und Endymion auf „etwas zweideutige Weise“,[2]) obwohl er in praxi der Geliebten gegenüber stets in seinen Schranken geblieben zu sein scheint. Um den leichten Sinn Petrarkas erklärlich zu machen, weist Immermann wiederholt auf die Ausschweifungen am päpstlichen Hofe zu Avignon hin. Der Held des Dramas ist ein ganz unfertiger Mensch; er kennt die Welt nicht, aber auch nicht sich selbst, am wenigsten in seinem Verhältnis zu Frauen. Von höchstem Wollen erfüllt, stellt er sich die grosse Aufgabe, die Heimkehr des Papstes nach Rom zu bewirken und damit seinem Lande den Frieden zu geben:

„Ich seh' in der entsetzlichen Verwirrung
Nicht Rath noch Hilfe, als im einen Fall,
Wenn zwischen die erhitzten Streitenden
Ein hoher Obmann tritt, ein grosser Richter.“[3])

Die Leidenschaft führt ihn aber auf andere Wege, auf denen er sein ursprüngliches Ziel völlig vergisst, und sich schliesslich, wie Tasso, von allen verlassen sieht. Auch den überlieferten Zug, dass Petrarka in der Jugend den Putz geliebt und eine fast ängstliche Sorgfalt auf sein Äusseres gelegt habe,[4]) verwertet Immermann dezent. Im übrigen fasste er unter Vernachlässigung des christlich-religiösen Elements den Dichter zu einseitig als Hellenisten auf. Auch wusste er,

---

1) Der jüngst verstorbene Peter Hille hat in den Mittelpunkt seiner Erziehungstragödie „Des Platonikers Sohn“ (Berlin 1896) Petrarchs Verhältnis zu einer gewissen Franceska und die Schicksale des aus diesem Bunde hervorgegangenen Sohnes gestellt. — Das dramatische Gedicht „Unsterblichkeit“ von Königsbrun-Schaup, das am 27. März 1903 am Dresdner Schauspielhause die Uraufführung erlebte, behandelt ebenfalls eine Episode aus Petrarkas Leben; est ist mir ebensowenig bekannt geworden, wie „Petrarca und Laura“, Schauspiel in fünf Acten von Theodor Goltdammer. (Berlin 1858.)

2) Fernow S. 54.

3) So dachte Immermann auch über die Wirren seiner Zeit.

4) Fernow S. 210 f.

wie die meisten Verfasser solcher Dramen,[1]) das spezifisch Dichterische in seinem Helden nicht genügend darzustellen. Wie persönlich Petrarka zum Teil empfunden ist, wird uns klar, wenn wir die Charakteristik lesen, die Putlitz auf Grund der Tagebücher von dem jungen Immermann gibt: „Gewaltig rang in ihm eine ideale Sehnsucht nach den höchsten Zielen der Menschheit mit dem überschäumenden Muth und Blut der Jugend und der Rausch des Genusses, dessen Wogen ihn hinrissen, brachte ihn oft in Widerspruch mit den Anforderungen des Geisteslebens. Aber durch alle seine Irrthümer schlingt sich ein tiefer Zug nach Wahrheit und nie suchte er seine Verirrungen vor sich selbst zu beschönigen und zu bemänteln.“[2])

Indem der Dichter unter Petrarkas Freunden Luigi zum Begleiter seines Helden wählte, baute er auf Kontrastwirkung, denn die Überlieferung[3]) lautet, Petrarka habe diesen einen „virum barbarum“ genannt. Vorbilder für das Paar fand Immermann im „Faust“, „Clavigo“ und „Tasso“. Ist Petrarka Schwärmer, so denkt Luigi ganz nüchtern. Der Freund, der seine Vortrefflichkeit kennt und nicht, wie andere, sich an seinem derben Gebahren stösst, schildert ihn im Drama als einen „seltenen Diamanten in roher Kruste“. Obwohl nicht unempfänglich für Frauenschönheit, vermag Luigi in kein näheres Verhältnis zum weiblichen Geschlecht zu kommen, da er kein Glück bei ihm hat. Immermann, der auch Luigi Züge seines eigenen Wesens verliehen hat, ging es in dieser Hinsicht im allgemeinen nicht besser.[4]) Laura macht auf Petrarkas Freund ebenfalls grossen Eindruck, was dieser sich freilich nicht gestehen will. Ja, die Wirkung, die sie auf ihm ausübt, ist vielleicht eine tiefere, als sie Petrarka empfindet, jedenfalls eine ganz andere. Das zeigen die Worte, die er an den leichtfertigen Genossen richtet:

> „Himmel und Hölle! Hast Du kein Herz mehr, Franz? Ein solches Weib, und Du kannst ihr nachschleichen? Sie wäre im

---

1) Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels. 4. Aufl. III S. 276 f.

2) I S. 57.

3) Fernow S. 283.

4) Seiner Mutter gegenüber schalt er sich einmal „Stockfisch“ und „Holzapfel“: „sowie ich nur den schönen Kindern mit sanften Fleuretten zu nahen gedenke, gefriert mir die Zunge zu Eis und schiesst mir ein Stock in den Rücken“ (Putlitz I S. 75). Auch konnte er im Verhältnis zu andern Männern ein echter Luigi sein, wie später Grabbe empfand (Werke XIX S. 37).

Stande, einen Faun von Wallungen zu heilen, und Du wagst es, sie zu umspinnen?"

und

„Ich will lieber vor der heiligen Ursula ein Zotenlied absingen, als diese Seele betrüben."

Gegen den eifersüchtigen Gatten verteidigt der Mann, den wir sonst als herben Spötter kennen, die Verehrte mit dem Einwurf:

„Verschuldet's Luna, wenn ihr keusches Licht
Den Schwelger auf zu schmutz'gen Werken ruft?
Glaubt mir, Madonna wallt ob unsern Sünden
In immer gleichen reinen Bahnen fort!"

Dass der Dichter für Laura häufig die Form der direkten Charakteristik wählte, ist begreiflich, daneben entwickelt er in der indirekten ein schönes Können. Es ist die erste lebenskräftige Frauengestalt, die uns in seinen dramatischen Produkten begegnet. Inwieweit Frau von Lützow an Laura beteiligt ist, kann im einzelnen schwer festgestellt werden, da die Nachrichten über sie und ihr damaliges Verhältnis zu Immermann nur dürftig sind. Die Scheu vor der Öffentlichkeit hat sie das meiste handschriftliche Material vernichten lassen. Dass der Dichter an die Freundin gedacht hat, als er Laura schuf, ist zweifellos. Neben Elisa kommt als lebendes Modell für Laura noch eine Verwandte Immermanns in Betracht, die Gattin des jüngsten Bruders seiner Mutter, Henriette Wilda, geb. Blumenau. Sie hat dem jungen Dichter während seiner ersten juristischen Tätigkeit in Oschersleben, wo ihr Gatte Justizkommissar und Bürgermeister war, über manche trübe Stunde hinweggeholfen, und in ihrer anmutigen Häuslichkeit vermochte Immermann zeitweise das Drückende der ungewohnten und ihm unsympathischen Amtsgeschäfte, sowie die bittere Erinnerung an Luise von Strasser zu vergessen. „Ein reiches Gemüth und eine zarte harmonische Weiblichkeit vereinten sich in ihr mit feinem Verständniss für alles Geistige" sagt Putlitz [1]) von ihr, und Immermann selbst rühmt, dass sie zu den „reinen und edlen Naturen" gehörte, die den Menschen im Ewigen und Wahren zu erfassen suchen". [2]) Henriette Wilda soll den tiefgehenden Einfluss, den sie auf den Dichter gewann, nie wieder verloren haben.

Ein literarisches Vorbild für Laura fand Immermann in der Gestalt, mit der Elisa von Lützow, wie wir hörten, häufig ver-

---

1) I S. 42 f.

2) Ebenda S. 43.

glichen wurde, in der Prinzessin des Goetheschen „Tasso“. Laura ist gleich Leonore die stille Innerlichkeit eigen, die Abneigung gegen laute, pomphafte Feste; dennoch streben beide nicht, wie Tasso und Petrarka, nach völliger Einsamkeit. Es verbindet sie ferner die Reinheit und Keuschheit, wenn auch Laura dem Sittenkodex gegenüber harmloser ist als Leonore. Jede von ihnen ist als kluge, mitfühlende Beraterin und Freundin ihres Dichters dargestellt. Dass Laura einer früheren Zeit angehört, als die Prinzessin von Este, wird uns durch ihre mittelalterliche Frömmigkeit fühlbar, die der Tochter der Renaissance fehlt.

Geschichtlich war die von Petrarka Besungene 1327 noch unvermählt.[1]) Die geschilderten persönlichen Erlebnisse haben Immermann zu der Veränderung der Sachlage veranlasst.

Nicht übel ist ihm die hässliche Figur des Gatten gelungen, den er, um ein dunkles Pendant zu Laura zu gewinnen, als hohlen, prachtliebenden, leichtlebigen, aber humorlosen Nobile dargestellt hat. Mangel an Offenheit, ängstliches Festhalten der äusseren Formen und Schadenfreude gehören zu den unrühmlichen Eigenschaften Sades. Das Gefallen an seinem Reichtum, an der Gattin Liebe und Petrarkas Freundschaft hat darin allein seinen Grund, dass andre ihn um diese Güter beneiden. Wir können ihm keinen Glauben schenken, wenn er von dem Dichter behauptet:

„In mir erkannt' er erst sich selber recht“

und prahlt, es sei ein Bund „zwei gleicher Geister“. Luigi betrachtet er hochmütig als „Folie für fremden Glanz“, während er selbst doch nur Folie für Lauras Glanz ist. Sein verständnisloses Verhalten dem Witzbold gegenüber ist ein Zug, den wir bei Fernando von Syrakus wiederfinden. Dass Sade zu seinem Weibe kein inneres Verhältnis hat, beweist das Misstrauen gegen die Reine. Er schliesst dabei von sich auf sie, da er, was eheliche Treue anlangt, kein gutes Gewissen hat.

Der Gastwirt S a n s s o u c i ist grob gezeichnet, das häufige Missverstehen der Fremdworte ist ein gar zu billiges Mittel, die Lachlust zu erregen; immerhin sticht der heitere Provençale noch vorteilhaft gegen seine dem Dichter völlig misslungene T o c h t e r ab, die, wie ein früherer Beurteiler hervorhob, bald die Rolle Gretchens, bald die Ophelias spielt. Sie teilt das Schicksal der Christel aus den „Papierfenstern“, von dem Geliebten einer andern nachgesetzt zu werden,

---

1) So erscheint sie auch bei Wilh. v. Chézy (s. oben).

und geht gleich dieser daran zu Grunde. Die alten Edelleute und das Fräulein v. Miraval schuf Immermann im Unwillen über die gesellschaftlichen Zustände in Münster, die er auch im Prolog zu den „Prinzen von Syrakus" verspottet. Aus den Herren v. Becassine, v. Lusi und v. Roccambole spricht der Ärger, den manche von den älteren Münsteranern über die Ehrungen empfanden, die dem jungen Immermann in gewissen Zirkeln zu teil wurden; es war unserm Dichter damals ähnlich gegangen, wie Goethe in seiner ersten Weimarer Zeit. Die Edelleute, die in „Ghismonda" wieder auftauchen, sind mit Tieck'schen Figuren, aber auch mit den stupiden Kammerherren Ifflands verwandt. In der Romantik pflegte man den Unterschied zwischen Künstler und Philister stark zu betonen, und in den Dramen der Biedermeierzeit war die Verachtung des Künstlers ein beliebtes Motiv. [1]) Fräulein Helena v. Miraval [2]) bildet das erste Glied jener Reihe Immermannscher Frauengestalten, die mit Emerentia v. Schnuck ihr Ende findet, übrigens besitzt sie etwas von Frau Marthe Schwerdtlein.

Trotz der Tassostimmung hat der Dichter im „Petrarka" kein Versdrama einheitlichen Stils geschaffen, geht vielmehr, was die äussere Form betrifft, wieder auf Shakespeares Spuren. Humoristische Szenen stehen neben ernsten, Prosa und Verse treten gemeinsam auf. Der dramatische Aufbau ist nicht übel, die Anordnung der Szenen verständnisvoll. Die erste Expositionsszene, eng verwandt mit dem ersten Auftritt von „Romeo und Julia", ist nicht knapp genug, die übrige Exposition geschickt bis auf das plump vorausdeutende Gespräch zwischen Hugo und Laura (S. 225).

Einen argen Fehlgriff tat Immermann in der Begründung von Petrarkas und Luigis Kirchgang (S. 243). Der erste Akt ist der schwächste und hätte einer Umarbeitung bedurft. Glücklicherweise war der Dichter klug genug, es bei einer einzigen grossen Liebesszene zwischen Laura und Petrarka bewenden zu lassen. Das Wandeln der Paare in Gartengängen hat Shakespeare in „Viel Lärm um nichts" vorgebildet, Goethe prägte dann im „Faust" (I) die klassische Form dafür, Tieck („Octavian") und Immermann („Petrarca" und Ghis-

---

1) Ich erinnere an den Marchese Sorrento in Houwalds „Bild", an Kotzebues „Versöhnung" und an den freilich später entstandenen, dem Goetheschen so wenig ähnlichen Antonio Montecatino in Raupachs Tragödie „Tassos Tod".

2) Miraval ist der Name eines berühmten Troubadours.

monda") brauchten nur nachzuahmen. Die Monologe sind meist zu lyrisch, zum Teil auch nicht gedrängt genug. Wenig Lobenswertes lässt sich vom Dialoge sagen: Immermann ist in den Fehler verfallen, den die meisten Verfasser von Künstlerdramen machen, die Reden des Helden zu weit auszuspinnen; besonders ersichtlich wird diese Schwäche im ersten Akt, wo Petrarka und Luigi einander Reden halten, ohne dass ein eigentliches Zwiegespräch zustande kommt. Wenn der Verleger Schultz Immermann als Haupttugend anrechnete, dass die Handlung seiner Trauerspiele „nicht in poetischer Rhetorik verschwimmt (ein Hauptübel unsrer neuern dramatischen Literatur)",[1]) so ist dies Lob für den „Petrarca" nicht ganz berechtigt, da hier eine starke Neigung zum Schwelgen im Rhetorischen vorhanden ist.[2]) Das grösste Hemmnis der Handlung bildet der Maskenzug des dritten Aktes. Eingeleitet wird er durch die Rede eines Troubadours, der an Stelle des üblichen Heroldes spricht. An sie schliesst sich eine Erzählung in gereimten Verspaaren, gesprochen von vier Gruppen, zu denen je zwei Knaben gehören; jedesmal nach vier Verspaaren wirft eins der Troubadour ein, der gleich dem Herold im Maskenzuge des Goetheschen „Faust" (II) eine Art Chorus bildet. Nachdem Petrarka auf Verlangen eine von den schwarzgekleideten Knaben auf einem Wagen herangefahrene verschleierte Gestalt, die Muse Roms, enthüllt hat und als Erwecker von ihr dankbar gerühmt worden ist, verwandeln sich die Knaben durch Abwerfen ihrer Trauerkleidung in Genien, sprechen ein Schlusswort und entfernen sich dann mit dem ganzen Zuge; nur der Herold bleibt zu einem kurzen Epiloge zurück. Erst nachdem auch er den Vorausgehenden gefolgt ist, geht die Handlung weiter.

Die Studien, die Immermann für „Petrarca" getrieben, setzten ihn in den Stand, dem Werke reiches Kolorit zu geben, woran es seinen früheren Dichtungen gefehlt hatte. Wir tun einen Blick in die blühenden Täler der Provence und lernen das leichtsinnige, lustige Völkchen, das dort lebt, kennen; wir vernehmen ihre Gesänge, ja wir schauen gar ihrem Nationaltanz zu. Im Gegensatz zu dem Charakter der Eingeborenen steht äusserlich das steife, förmliche Wesen am päpstlichen Hofe zu Avignon, unter dem sich schnöde Zuchtlosigkeit verbirgt. Auch der diesem Ländchen entsprossenen Troubadourpoesie

---

1) An Immermann. Den 14. V. 1822. Ungedruckt im Archiv.

2) Noch stärker ist diese Neigung in einem andern Künstlerdrama ausgebildet, in „Tassos Tod" von Smets (Koblenz 1821).

wird gedacht. — In den Schlussworten des Maskenzuges dürfen wir eine Aufforderung Immermanns an seine Zeitgenossen lesen, die Dichtung der Troubadoure wieder zu beleben.[1] Er focht den Kampf der Romantiker gegen eine antikisierende Literatur und für die Erneuerung mittelalterlicher Poesie schon damals mit, wenn er auch noch nicht frei von antikem Einfluss war. Der Umstand, dass er gelegentlich des improvisierten Minnehofes[2] in dem Gespräch zwischen Luigi und der Miraval die Tenzonen der Troubadoure parodiert, ist kein Gegenbeweis für sein Interesse an der Wiedererweckung ihrer Poesie. Es war Immermanns Art, auch das, was er schätzte und liebte, zu parodieren. In derselben Szene trifft auch die Schäferdichtung, die er sich im „Morgenscherz" zum Vorbilde genommen hatte, ein Hieb.

Mehrfach lässt der Dichter Musik erklingen und hebt dadurch die poetische Stimmung. Aus der Poesie eines Karfreitagsmorgens aber, die Richard Wagner im „Parsifal" durch Wort und Ton zu erhabenster Wirkung gebracht hat, wusste er nichts zu machen. Alles Naturgefühl darf man Immermann nicht absprechen, aber ein rechtes innerliches Verhältnis zur Natur besass er damals noch nicht. Dieser Mangel und die Abneigung gegen die mystischen katholisierenden Tendenzen der Romantiker liessen nichts aufkommen, was dem Karfreitagszauber des Bayreuther Meisters auch nur annähernd entspricht.

Immermann hat die Dichtungen Petrarkas im Urtext gelesen und manches petrarchische Wort und Bild herübergenommen. Zu üppig wuchern in unserm Drama die von dem Vater des Humanismus bevorzugten Gleichnisse aus der antiken Geschichte, Sage und Dichtung. Daneben finden wir echt mittelalterliche, so z. B. das schöne vom Schwan und der Lilie, das in der Romantik sehr beliebt war. Auch

---

1) In der Romantik und später sind mehrfach Versuche in dieser Hinsicht gemacht worden. In den Jahren 1816—1821 erschien in Paris die sechsbändige Choix des poésies originales des Troubadours von Raynouard, 1818 veröffentlichte A. W. Schlegel „Observations sur la langue et la littérature provençales" und im folgenden Jahre gab v. Rochegude seinen „Parnasse occitanien ou choix des poésies originales des Troubadours" heraus. Auch im Drama der Romantiker ist der Troubadour keine seltene Erscheinung. —

2) Über die Liebeshöfe hatte die Abendzeitung im Januar 1820 einen Aufsatz gebracht. — Das Leben und Treiben an einem solchen ist der Gegenstand des ziemlich mittelmässigen Lustspiels „Der Minnehof" von Jaroslav Vrchlicky (Aus dem Böhmischen übersetzt von L. Breisky. Wien 1900). Petrarka und Laura treten darin auf.

seine Bibelkenntnis hat der Dichter wieder verwertet. Die Verse haben meist Goetheschen Klang, während die Prosa von Shakespeare beeinflusst ist. Abermals genau über einzelne Entlehnungen Buch zu führen, sei mir erlassen. Der Grundvers ist der fünffüssige Jambus, daneben finden sich jambische Vierfüssler und freie Rhythmen. Der erste Akt enthält ausser zwei Liedern ein Sonett, das Immermann im Gegensatz zu den Romantikern nicht improvisieren, sondern aus einem Briefe vorlesen lässt, ein — wenn auch geringfügiger — Beweis für seine realistischere Veranlagung. Mehrstrophige lyrische Gebilde sind zum Teil auch drei Monologe der Jeanneton. Die Muse (S. 263 f.) spricht in Stanzen. Vom Reim ist nichts Rühmliches zu berichten, unreine, rührende und geschmacklose Reime sind keine Seltenheit. Die Sprache ist stellenweise recht poetisch, die einzelnen Trivialitäten, die nie fehlen, fallen neben solchen Partien freilich besonders in das Auge, wie wenn Laura (S. 293) nach ihrer pathetischen Rede die Worte in den Mund gelegt werden:

„Wir sind Opferlämmer
Und müssen's einmal sein, das ist das Loos."

Auch Verstösse gegen die Grammatik

(Fort zieht das Eis
Und meine goldnen Schlösser" etc.)

kommen vor.

Heine behagte das Werk besser als „Edwin", weil der Dichter sich darin mehr konzentriert hatte, obschon ihm „Edwin" mit Recht reicher dünkte. Durch seinen Freund Köchy versuchte er eine Aufführung des „Petrarca" am Braunschweiger Hoftheater zu erwirken, der rührige Leiter dieser Bühne, Klingemann, hatte zugesagt, und wir wissen nicht, warum die Einstudierung schliesslich unterblieb. Vielleicht ging es dem jungen Immermann so, wie dem Hermann der „Epigonen": „Er hatte . . . . ein Stück geschrieben, wenn wir nicht irren, war es eine Tragödie. Nach dem Urtheile Derer, die es gelesen haben, fehlte es demselben keineswegs an Geist. Wenn es als Dilettantenarbeit auch vielleicht ohne eigentliche Wirkung vorübergegangen wäre, so hätte das Theater dem Verfasser dennoch wohl den Gefallen thun können, es unter die Fracht aufzunehmen, womit unser Bühnenschiff von Tag zu Tag segelt. Er erfuhr aber die Tücke jener Sphäre, sobald er sich mit ihr einliess. Enthusiastische Versicherungen, brennender Eifer für seine Dichtung, Lauwerden, kritische Zweifel, gänzliches Erkalten, treuloses Zurückziehen, Wider-

ruf des gegebnen Worts unter ersonnenen Vorwänden: alle diese Dinge musste er in kurzer Frist erleben, wodurch er in die übelste Stimmung versetzt wurde.“ 1)

Der Magdeburger Oberlehrer Schaaff, der Immermann einst im Deutschen unterrichtet hatte, glaubte, dass der Dichter in „Petrarca“ „den Kampf zwischen der Schwärmerey der Liebe und dem Drange zum Leben für die Wissenschaften“ 2) schildern würde, eine Vermutung, zu der er nach der Lektüre der beiden ersten grösseren Trauerspiele, die nach Calderons Art mehr oder weniger von einer Idee beherrscht sind, berechtigt war, wunderte sich darum ein wenig, als er ein einfaches „Lebensgemählde“ ohne jede höhere Idee fand. Es ist eine Liebestragödie, wie Grillparzers als Künstlerdrama geplante Sapphodichtung, dieser aber, die Immermann missachtete, weit unterlegen. Gerade weil der „Petrarca“ weniger ideologisch ist, hat er von den „Trauerspielen“ im allgemeinen am besten gefallen. Ein Fortschritt in Charakteristik und Sprache ist zu erkennen; es finden sich grosse dichterische Schönheiten, aber auch noch bedenkliche Schwächen.

---

1) Werke V S. 59.

2) An Immermann. Den 11. Juli 1822. Ungedruckt im Archiv. — Über Schaaff s. Deetjen, Zeitschrift für den deutschen Unterricht. Jahrg. XVII. S. 618.

Sechstes Kapitel.

Die Prinzen von Syrakus. Des Dramatikers erster Schritt in die Öffentlichkeit. Die Aufnahme der „Trauerspiele".

Nachdem Immermann durch melancholische Selbstbetrachtung und die Enttäuschung, die er mit der Verwandten des Konsistorialrats Moeller erlebt hatte, Wochen und Monate hindurch tief herabgestimmt war, raffte er sich wieder auf, unterstützt von der befreienden Macht der aristophanischen Werke. Eine Veränderung seiner Stimmung war um so notwendiger, da für den Oktober die Hochzeit der Schwester in Aussicht genommen wurde und man dabei seiner Hilfe bedurfte. Die Träne versiegte und es quoll jetzt aus dem Schachte seines Herzens, um ein Bild des Epilogs zu brauchen, „ein üpp'ger Blatt- und Blumenstrauss": Die Prinzen von Syrakus.

Der von Komus gesprochene Prolog zu diesem Lustspiel gibt eine scharfe Satire auf die unerquicklichen Teeabende der Zeit, die Immermann in Münster zur Genüge kennen gelernt hatte.[1]) Ihn beherrschte

1) Feindschaft gegen derartige gesellige Vereinigungen atmet auch die Novelle „Die verschlossene Kammer", deren Keime schon 1820 entstanden sein sollen. Gesellschaftssatire enthalten ferner die „Papierfenster" (Werke IX S. 97 ff.) und die erste Gedichtsammlung (S. 151 f., 156 ff.). Noch in der Elegie „Melpomene" (Werke XI S. 295) schreibt er:

„Ladet mich nie zum ästhetischen Thee! Die Eitelkeit bläht sich
Arbeit fesselt die Frau'n, Morpheus beseligt die Herrn."

Ausserdem finden sich in vielen seiner späteren Werke, besonders im „Reisejournal", kleine „Societätsfarcen". Vor und neben Immermann haben sich Tieck, E. T. A. Hoffmann, Ludwig Robert und andere über die Teeabende lustig gemacht. Ernsthaft kritisierte u. a. Caroline Pichler in Castellis Taschenbuch „Huldigung den Frauen" (für das Jahr 1823. S. 150 f.) die geselligen Abendunterhaltungen der Zeit.

an solchen Abenden in einem grossen Menschenkreise eine gewisse Befangenheit: „Ich muss jederzeit alle Standhaftigkeit zusammennehmen, um nicht lächerlich zu erscheinen. Indessen tröstet mich zuweilen die Betrachtung, dass ich so viele Andere, welche recht routinirt zu sein glauben, bei dem Bestreben, sich zu produciren, die kuriosesten Figuren machen sehe.“ [1]) Nach einer derartigen gesellschaftlichen Vereinigung scheint der Dichter, wie die letzte Strophe des Prologs verrät, als er das Freie gewonnen und, in vollen Zügen die frische Luft trinkend, sich selbst wieder gefunden hatte, das Stück konzipiert zu haben.

„Die Familienzwiste in den italienischen Republiken“, schreibt Chr. G. Koerner am 19. November 1802 an Schiller, der damals an der „Braut von Messina“ arbeitete, „müssten, dächte ich, noch manchen brauchbaren tragischen Stoff liefern“. [2]) Immermann erkannte das auch, doch reizte es ihn, ein Thema, das ursprünglich tragisch zugespitzt schien, in einer Komödie zu behandeln, den „Thränenblick in Jauchzen zu verkehren“. Gleich Müllner wählte er das Haus Syrakus und ging wie im „Edwin“ und der „Verschollenen“ auch hier von einem Verbrechen aus. — Roger, Fürst von Syrakus, hat seinen Bruder Florestan erschlagen. Nach Jahren werden ihm drei Söhne geboren, zuerst Fernando, dann Carlo und schliesslich Arminio. Als diese herangewachsen, zeigt sich, dass ihre Charaktere wenig zusammen stimmen, und es entsteht häufig Streit. Vor Rogers Augen steigt als Schreckgespenst ein neuer Brudermord auf; er beschliesst daher, zur Verhütung eines solchen Frevels die Söhne zu trennen. Den ältesten behält er bei sich, die beiden andern schickt er in die Fremde mit dem Befehl, bei Todesstrafe nicht wiederzukehren.

Das Ganze ist von Immermann frei erfunden worden. [3]) Die Handlung spielt in den letzten Jahren des zwölften Jahrhunderts, führt uns also wieder mitten in die staufische Zeit hinein. Die historischen Ereignisse, die der Dichter in sein Stück verwebt, sind die Zerstörung Mailands durch Barbarossa, die 1162, und die Schlacht bei Tiberias, die 1187 stattfand. Der grosse Zeitraum, der dazwischen

---

1) Assing, Gräfin Elisa v. Ahlefeldt. S. 214.

2) Schillers Briefwechsel mit Koerner. Hrsg. von Goedeke. 2. Aufl. 1878. II S. 427.

3) Vielleicht erinnerte er sich des Zwistes, der zwischen Robert Guiscard und seinem Bruder im elften Jahrhundert bestand.

liegt, würde die Personen des Lustspiels ziemlich bejahrt erscheinen lassen, das lag nicht in Immermanns Absicht; er nahm es mit den Jahreszahlen eben nicht genau, zumal bei diesem phantastischen Produkt sollte ihn keine Zeit binden.

Der Schauplatz der Komödie ist in Salerno vor dem Fürstenschlosse. Fernando von Syrakus, nach seines Vaters Tode zur Regierung gelangt, hat den Entschluss gefasst, seine verschollenen Brüder zu suchen, um das ihnen angetane Unrecht wieder gut zu machen, und ist unter dem Namen eines Doktor Speranzio zunächst nach der Lombardei aufgebrochen, wohin ihn Carlos Spuren führen. Auf dem Wege dorthin hat er die Tochter des Fürsten von Salern kennen und lieben gelernt, und ist in einen Konflikt zwischen der Pflicht gegen seine Brüder und der Liebe zu der schönen Angelika geraten. Die Liebe siegt, Fernando bleibt in Salern und sendet, statt selbst nachzuforschen, Kundschafter nach Mailand. Nach Palästina, wo Arminio zuletzt geweilt haben soll, hatte er schon vorher Boten geschickt. Aus der Lombardei sowohl, wie aus dem heiligen Lande, wird ihm die Nachricht, dass die Brüder wahrscheinlich nicht mehr am Leben seien. Da kommen zufällig zwei Individuen nach Salern, die Fernando in einer frohen Anwandlung in seine Dienste nimmt, den einen als Sänger, den andern als Spassmacher. Es sind Carlo und Arminio, die lang Gesuchten. Die Entdeckung beginnt damit, dass Fernandos Diener, Fedrigo, Arminio gegenüber das Inkognito seines Herrn lüftet. Arminio wird nun zum Hauptträger der Handlung, indem er durch eine angezettelte Komödie, bei der Fedrigo eine sehr komische Rolle zu teil wird, allmählich die Anagnorisis herbeiführt, gerade zu der Zeit, als Fernando, unwillig geworden, sich des Sängers und Spassmachers wieder entledigen will.

„Der Knoten, streng von Menschenwitz gebunden,
Ist unter Scherz und Lachen aufgewunden.“ —

und

„Zu diesem Allen noch der Minne Sold“,

denn Fernando verlobt sich Angelika; der Fürst von Salern heisst als echter Komödienvater bereitwilligst den Bund gut.

Das Werkchen ist nicht hoch zu bewerten, es ist eine Zufallskomödie κατ' ἐξοχήν. Durch Zufall treffen die drei Brüder zusammen und auf Zufällen beruht das ganze Gewebe Arminios. Verwicklung und Lösung sind zu einfach, um genügend zu fesseln. Das Aufbauen des Lustspiels auf einer tragischen Vorfabel berührt wie eine leise Verspottung jener nach der Geschichte Cosimos I. von Medici und

seiner Söhne gebildeten, viel behandelten tragischen Fabeln in der Art von Klingers „Zwillingen“, Leisewitz' „Julius von Tarent“, Schillers „Braut von Messina“,[1]) Müllners „Albaneserin“, Oehlenschlaegers „Erich und Abel“, usw. Von Schiller entlehnte Immermann das Grundmotiv der Vorgeschichte: Entfernung und Trennung der Söhne aus Furcht, dass sie einander vernichten. Parodistisch verwendet er das ebenfalls in jenen Stücken und von ihm selbst schon zweimal angeschlagene Motiv der Bruderfeindschaft aus Eifersucht, indem er Angelika auch von Carlo anschwärmen lässt und dadurch Fernandos Unwillen erweckt. Der „Phantast“ hält den „Gelahrten“ für den Vater seiner Angebeteten, dieser glaubt sich verspottet und lässt seinem Zorne freien Lauf. Carlo zieht das Schwert, Fernando folgt seinem Beispiel, Arminio verhindert in humorvoller Weise einen Brudermord.[2])

Die Fabel der „Prinzen von Syracus“ ist ferner der von Plautus' „Zwillingen“ und den zahlreichen von ihr abhängigen (Ayrers „Comedia von zweyen Brüdern auss Syracusa“, Shakespeares „Komödie der Irrungen“ usw.) verwandt, insofern auch hier Brüder einander suchen und finden.

In der Behandlung des Gegenstandes folgt Immermann im allgemeinen Tieck, der, wie er einige Jahre später äussert, vielleicht der Vater unsres Lustspiels geworden wäre, „hätte ihn die mit dem Alterthume getriebene Pedanterei nicht in eine zu ausschweifende Opposition geworfen“,[3]) nur nimmt er mehr Rücksicht auf die Bühne als dieser. Immerhin trägt das Stück die Bezeichnung „Ein romantisches Lustspiel“ mit Recht, wenn auch, wie in die „Verschollene“, manches Antiromantische eingestreut ist. Antiromantisch, oder zum wenigsten unromantisch ist die Art, wie in den „Prinzen“ im Gegensatz zum „Thal von Ronceval“ die Zauberei verwendet wird. Immermann stellt das, was die Romantiker, den in südlichen Ländern überall vorhandenen Aberglauben gern benutzend, als Wunder behandelt hätten, als Farce dar. Vielleicht ist er von Holberg beeinflusst, in dessen Lust-

---

1) Einer Verspottung der „Braut von Messina“ begegnet man in der Romantik häufig.

2) Über das Motiv der feindlichen Brüder handelt eingehender Landsberg, Litt. Echo VI Sp. 819 ff. — Als tragisches Motiv hat es Immermann noch einmal in seinem Hohenstaufendrama verwertet (Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite. S. 108 f.), und zwar unter starker Beeinflussung durch Schiller und Müllner.

3) Werke XVII S. 404 ff.

spielen „Hexerei oder blinder Lärm“ und „Die Maskerade“ der Aberglaube ähnlich ausgebeutet wird. In der „Maskerade“ scheint mir I, 11 als Vorbild in Betracht zu kommen. Friedrich Schlegels Forderung nach Ironie hat unser Dichter zu erfüllen gesucht. Jene Form der Ironie, die man als eine Mischung von Scherz und Ernst definiert, ist im ganzen freilich nicht genügend ausgebildet worden, denn der Ernst schimmert nur ganz schwach durch das lustige Gewebe hindurch. Im einzelnen ist Immermann die Ironisierung gut gelungen, zumal in den Figuren der drei Prinzen; in Fernando übt er eine Art Selbstparodie aus. Wir haben in dem Stück ausserdem wieder das parodistische Zitieren von mehr oder weniger bekannten Dichterworten:

„Auch ich war in Arkadien geboren!“
(Vgl. Schiller, Resignation.)
„Doch strömet hin, Ihr Bäche meines Lebens!
Denn müde bin ich dieser Sonne.“
(Vgl. Schiller, Jungfrau von Orléans III, 6.)
„Wie? Söhne? Söhne? Löwen, alter Leu!“
(Vgl. Müllner, Die Albaneserin IV, 6.)

Ferner trifft die Parodie die antike resp. antikisierende Dichtung, und zwar einerseits die epische in dem drolligen Bericht „Draussen im dunkelen Schatten der zwo breitblättrigen Linden“ (S. 27 f.), andrerseits das Pathos der Tragödie (S. 29). Etwas zu weit ausgesponnen ist im zweiten Akt die Verspottung der romantischen Reimkünste, die uns schon in der „Verschollenen“ begegnete. Das Jagdmilieu hielt Immermann für ein notwendiges Ingrediens des romantischen Lustspiels. Bei dem Besuch der Moritzburg schreibt er 1831 in sein Reisejournal: „Für Jagdschlösser habe ich eine grosse Zärtlichkeit; wundersame Geschichten knüpfen sich an ihre Säle; es ist, als ob Einen da der Hauch eines romantischen Lustspiels umwehe.“ [1]) In der Tat spielt in die meisten Komödien Tiecks und der andern Romantiker eine Jagd hinein. Immermanns Humor erscheint noch gezwungen, und steht trotz seiner Aristophaneslektüre fast ausschliesslich unter dem Einflusse Shakespeares und Tiecks.

Nach Hermann Immermanns Angabe hat der Dichter in den drei Prinzen sich und seine Brüder nach damaliger Individualität charakterisiert. Für uns repräsentieren Fernando, Carlo und Arminio bekannte Lustspieltypen. Der älteste, Fernando, hat in seinem

1) Werke X S. 135.

humorlosen Gebahren etwas von jenen pedantischen, schulmeisterlichen Naturen, die seit Gryphius im deutschen Lustspiel häufig wiederkehren. Man fühlt sich veranlasst, dieselben Worte an ihn zu richten, mit denen sich in den „Düsseldorfer Anfängen“ der blaue Domino an den schwarzen wendet; der letztere, in dem Immermann auch ein Stück Selbstcharakteristik gibt, wird da ein „umgekehrter Grazioso“ genannt: „Sonst parodirt der Lustigmacher den Ernst der Haupt- und Staatsaktion, Du aber willst die Faschingstollheit gleichsam in Deinem Ernste zur Vernunft bringen.“ Einen ähnlichen Zug bemerken wir an dem Prinzen der „Verkleidungen“. Die Sammelwut, die Fernando eigen ist, hat Immermann noch zwei seiner Romanfiguren, Wilhelmi in den „Epigonen“ und dem „Sammler“ im „Münchhausen“ beigelegt. Fernando ist kein eigentliches Selbstporträt des Dichters, sondern hat nur einiges von ihm empfangen. Bei dem Liebesbund mit Angelika mag Immermann an sein eigenes Verhältnis zu Amalie Herzbruch gedacht haben, aus deren Munde er gern die Worte gehört hätte:

> „Wohl uns, wenn statt der Gecken bunter Schaar
> Ein Mann mit Wahrheit ernsthaft zu uns tritt!“ [1])

C a r l o, in seinem Schicksal dem Schöpfer der Lusiaden verwandt, ist eine Gestalt aus dem spanischen Lustspiel. Gleich dem ersten Dichter in Immermanns Jugenddramen, Philidor, ist er eine mehr oder weniger komische Figur, wenn auch sympathischer als sein Vorgänger. A r m i n i o, im wesentlichen Arlechino, trägt auch Züge des Parasiten und miles gloriosus. Seine Spässe gehen oft in das Übersinnliche. Er war Immermanns Liebling und sollte in einem Roman des Dichters neu belebt wieder auftreten. Schon in dem Lustspiel verheisst uns Arminio, er wolle „bei Gelegenheit die alten Finten aus der Schlacht von Tiberias hervorsuchen“. „An Erzählungen beim Kamin wird's nicht fehlen; erstaunen sollt Ihr, was ein Prinz erleben kann.“ Im folgenden Jahre plante Immermann einen Roman, betitelt: „Die Schicksale des vortrefflichen Arminio von Syracus, von ihm selbst der durchlauchtigen Familie am Kaminfeuer erzählt.“ [2]) Nach diesem Entwurf wurde das Werk nicht ausgeführt, der Dichter

---

1) In ähnlicher Weise spricht er im Reisejournal pro domo (Werke X S. 164): „Sollte nicht unsere allerdings unliebenswürdige Jugend doch mehr Fonds haben als jene süssliche küsschenraubende der vergangenen Zeit?“

2) Diesem Plan scheint auch der Maler Sterzing im „Neuen Pygmalion“ nicht fern zu stehen.

verlegte den Schauplatz nach Deutschland und machte aus Arminio einen Hermann. Der Titel sollte jetzt lauten „Leben und Schicksale eines lustigen Deutschen" und der Held Immermanns eigenes Wesen wiederspiegeln. [1]) Aus diesem humoristischen Roman entwickelte sich der grosse Zeitroman „Die Epigonen", der, wenn auch reich an Humor, doch vorwiegend ernsten Charakters ist.

Angelika und ihr Vater bieten wenig Interesse; sie ist fein, er derb. Der Diener Fedrigo hat in der Weltliteratur eine grosse Anzahl von Vorgängern.

Reiche Erfindungskraft hat der Dichter überhaupt in den „Prinzen von Syracus" nicht bewiesen. Mehrfach fühlen wir uns an Bekanntes erinnert, im Eingang an Lessings „Jungen Gelehrten" und Goethes „Faust I", in der Liebesszene an den Unterricht, den Kotzebues Graf Benjowsky der Gouverneurstochter erteilt, und an Shakespeares „Zähmung der Widerspenstigen" (III, 1). Das Porträt der Mutter als Erkennungsmittel darf ebensowenig auf Neuheit Anspruch machen.

Wie stark Immermann hier wieder Shakespearomane ist, empfanden schon die Zeitgenossen, wenngleich sie bestimmte Entlehnungen nicht nachweisen konnten. Der Mediziner Alexander Haindorf, der in dem Münsterschen Freundeskreise des Dichters einer der grössten Verehrer der „Prinzen" war, obschon ihn einige Kleinigkeiten „im geistigen Schwelgen" störten, schreibt am 31. Dezember 1821 naiv an Immermann: „Freund, schicken Sie mir durch Überbringer dieses Heinrich den 4ten von Sh. im Originale zu; ich wollte auf die Jagd gehen und sehen, — ob ich nicht einen Einzigen Ihrer 3 Prinzen von Syrakus darin aufspüren könnte. In der Übersetzung, die ich selbst besitze, war es mir nicht möglich, ich will also, dem Publikum Genüge zu leisten, ein 2tes versuchen; obwohl ich vom Misslingen im voraus überzeugt bin." [2]) Wörtliche Anklänge an Goethe, Schiller und die Bibel sind auch in diesem Stück nicht selten. Das schöne Lied „Die Rose blüht" fand der Dichter im „Wunderhorn" Arnims und Brentanos, die es ihrerseits aus Christian Weises „Drei klügsten Leuten" geschöpft hatten.

Was Lokalkolorit betrifft, bedeuten die „Prinzen" gegen „Petrarca" einen Rückschritt. Die Landschaft mit der Waldesquelle, dem Erlenbach, den „zwo breitblättrigen Linden in des gewaltigen Korns

1) Ein Bruchstück davon erschien im Gesellschafter 1825. Nr. 56 ff.

2) Ungedruckt im Archiv.

braunwogigem Aehrengewoge“ ist eher deutsch als italienisch. Den südlichen Produkten, dem Falerner, Lacrymae Christi, den Feigen stehen „Hotzeln“ gegenüber. Statt der italienischen Form „Arlechino“ finden wir die Ausdrücke Jean Potage, Pickelhäring und Wursthans.

Reichliche Anwendung ist von der Hyperbel gemacht, auch die von Immermann gern bevorzugte Anaphora findet sich öfter. Vers und Prosa treten wieder vermischt auf; neben dem fünffüssigen Jambus als Grundmass sind, namentlich in den lyrischen Einlagen, mehrere andere Metra verwendet. Anfangs macht der Dichter den Versuch, durch die äussere Form zu charakterisieren, indem er für die Szene, in der sich Fernando, dem Liede Angelikas lauschend, in erhöhter poetischer Stimmung befindet, und für den getragenen Eingangsmonolog des „Phantasten“ Reimverse wählt, Arminios Auftreten dagegen von einer Prosarede begleiten lässt. Später ist in der Verteilung von Reimvers, Vers und Prosa kein bestimmtes Prinzip zu erkennen, wie denn das hübsch einsetzende Stück überhaupt zum Schluss abfällt.

Nach Beendigung sandte Immermann das Manuskript nach Magdeburg, wo die „Prinzen“ zu Lottchens Ehren im Verwandten- und Freundeskreise aufgeführt werden sollten. Bald folgte er selbst nach, um bei den letzten Proben zugegen zu sein. Die Aufführung am 9. November 1821 fiel vortrefflich aus, die Besetzung war nach Hermann Immermanns Bericht folgende:

Fernando:	Karl	Immermann
Carlo:	Ferdinand	Immermann
Arminio:	Hermann [1]	Immermann
Manfred:	F. W. Heike [2]	
Fedrigo:	W. Herzbruch	
Angelika:	eine Freundin Lottchens [3]	

Schon vor seiner Abreise nach der Heimat hatte der Dichter mit dem Buchhändler H. Schultz in Hamm (Firma Schultz und Wundermann) über den Verlag der „Prinzen“ abgeschlossen, das Werk aber erst einige Monate später zum Druck eingeschickt. Am 18. Dezember bestätigt Dr. Schultz den Empfang und spricht seine Freude aus, mit Immermann in Verbindung getreten zu sein. Die Drucklegung muss

1) Damals noch Schüler.

2) Entfernter Verwandter, Freund und Kampfgenosse Immermanns.

3) Wahrscheinlich Amalie Herzbruch.

er sehr beeilt haben, da auf dem Titel als Erscheinungsjahr noch 1821 verzeichnet ist.[1]) Die „Prinzen von Syracus“ wurden das erste Werk, mit dem der damals Fünfundzwanzigjährige in die Öffentlichkeit trat. Der Verleger fügte der gedruckten Ankündigung die Worte hinzu: „Nach übereinstimmenden Urtheilen wird Immermann unter den neueren Dichtern ganz zuverlässig Epoche machen.“

Putlitz[2]) erzählt: „Wie die Prinzen von Syracus im Leben viel Anfechtungen erlitten hatten, so erging es ihnen auch auf dem Druckpapier, und der Verfasser musste sich oft die Ohren zuhalten, soviel Lärm schlugen sie im phlegmatischen Münsterlande. Die ganze sogenannte gebildete Gesellschaft war mit wenigen Ausnahmen entsetzt über das tolle phantastische Wesen, in dem man nicht Sinn und Verstand fand, vornehmlich aber mochte man den Prolog, den er dem Lustspiel beigefügt hatte, dem Dichter nicht verzeihen.“ Der Rezensent des Literaturblatts (1822 Nr. 89 f.), der den Namen Immermann übrigens für ein Pseudonym hielt, sah in dem Stück n u r Ohnmacht.

Auf die Freunde in der westfälischen Hauptstadt, denen Immermann sein Werk vorlas, machte es grossen Eindruck, da der Dichter sehr gut rezitierte und zumal der Vortrag des Komischen und Charakteristischen, wie Kohlrausch überliefert, seine Stärke war. Die „Prinzen“ bahnten ihm den Weg zum Herzen der Frau von Lützow, die in seinem Leben eine so wichtige Rolle spielen sollte, auch fanden sie die freudigste Aufnahme bei einer anderen bedeutenden Frau der Zeit, der sonst so scharf urteilenden Therese Huber. Sie erzählt ihrem Verleger Cotta in einem Briefe des Jahres 1824:[3]) „Wir haben einen Abend eine Posse von I m m e r m a n n gelesen: „Die drei Prinzen von Syracus“, welche man als eine Satire der philosophischen, lyrischen und romantischen Pedanterei ansehen könnte, die aber vor Allem ein Uebersprudeln der heitersten Laune von der Welt ist. Der Mensch kennt noch nicht das Vorrecht des Menschen vor allen Geschaffenen: D a s G l ü c k, z u l a c h e n ohne andere Absichten, durch Gegensätze und bunte Ideenverbindung. — Claire,[4]) die uns vorlas, konnte oft nicht weiter lesen und das junge Auditorium nicht weiter hören vor Lachen über die grenzenlosen, rein unschuldigen, nie zweideutigen

---

1) Das Werk ging später mit andern Verlagsartikeln an Hoffmann und Campe über.

2) I S. 83.

3) Geiger, Therese Huber. Stuttgart 1901. S. 319.

4) v. Greyerz, Thereses Tochter aus erster Ehe.

Spässe. Das Ding von 1822[1]) — man hat nie davon gehört — irgendwo sah ich es ziemlich geringschätzig angezeigt. Da hat man Unrecht. Wir Deutschen brauchen solchen fröhlichen Scherz — und dieser ist kaum um ein paar Seiten zu lang —, eine Kunst, die wir nun gar nicht verstehn." In Immermanns Vaterstadt Magdeburg taten die „Prinzen" ebenfalls grosse Wirkung, wie der Hegelianer Rosenkranz, ein Landsmann des Dichters, berichtet, und man bemächtigte sich dort alsbald der „ungeheuerlichsten Wortspiele". [2]) Ein gut Teil dieser Begeisterung beruhte auf Lokalpatriotismus.

Sehr anerkennend sprach sich der „Westphälische Anzeiger" aus, der allerdings ebenfalls nicht unparteiisch war, da Schultz ihn herausgab. Aber auch Kritiker anderer Blätter sollen sich günstig geäussert haben. Immermanns Versuche, das Stück auf einer Berufsbühne zur Aufführung zu bringen, blieben jedoch gleich denen, die er in dieser Hinsicht mit den „Brüdern" unternahm, erfolglos.

Der Dichter hat in dieser Zeit noch mehrere dramatische Gelegenheitsstückchen geschrieben, der Polterabend eines Bekannten, Kohlrauschs Geburtstag und andere Feste boten die Veranlassung. Doch scheint nichts davon erhalten zu sein.

Schon nach Beendigung des „Thals von Ronceval" hatte Immermann sich nach einem Verleger für das Drama umgesehen. Vergeblich! Keiner wollte es mit dem jungen Dichter wagen, und dieser war nicht bemittelt genug, das Werk auf eigene Kosten drucken zu lassen. Ein Jahr ging vorüber; Immermann hatte inzwischen den „Edwin" geschrieben und von neuem Umfrage bei den einzelnen Verlegern gehalten: umsonst! Wieder verstrich eine geraume Zeit, der Dichter liess sich durch die Misserfolge nicht abschrecken und schuf den „Petrarca". Schon mag er die Hoffnung, seine Schöpfungen je gedruckt zu sehen, aufgegeben haben, als die Firma Schultz und Wundermann die „Prinzen von Syracus" annahm. Der Erfolg, den das Lustspiel hatte, war derartig, dass Dr. Schultz den Dichter sich auch weiterhin zu verbinden strebte. Er bat ihn um Beiträge für den Rheinisch-Westphälischen Anzeiger, ermunterte ihn zur Herausgabe seines Romans und seiner Gedichte und erklärte sich schliesslich auch bereit, die Tragödien zu verlegen. Sie erschienen zur Ostermesse

1) Irrtum! Die „Prinzen" erschienen, wie oben erwähnt, noch 1821.

2) Von Magdeburg bis Königsberg. Berlin 1878. S. 151.

1822 unter dem Titel „Trauerspiele“. Nach Empfang derselben schrieb Schultz (14. V. 1822) an Immermann: „Wie ich glaube, sind Sie auf dem rechten Wege, um durch die Gestaltlosigkeit, in der alle Poesie dieser Zeit verschwimmt, zur Gestalt hindurchzuschreiten.“ [1]) Nach der ersten Lektüre schien ihm „Die Schlacht von Ronceval“ das mangelhafteste Stück zu sein, „Edwin“ sagte ihm mehr zu, „Petrarca“ am meisten. Als Hauptmangel betonte er, dass Immermann die vielgegliederte Handlung noch nicht aus einem Mittelpunkte herauszuführen vermöge und dass seine Personen unlebendig und nicht individuell genug seien. Er wünscht ihm ernste, tüchtige Kritiker, einen Müllner (!), A. W. Schlegel etc.

Goethes Antwort auf die Sendung der „Trauerspiele“ scheint ausgeblieben zu sein, doch dürfen wir annehmen, dass er das Buch gelesen hat. Am lautesten erscholl Heines Lob. Er gab, nachdem er das Buch durch Schultz erhalten hatte, seinem „hohen Mitstrebenden“ die Versicherung, dass er ihn, nächst Oehlenschläger, für den besten der zeitgenössischen Dramatiker halte, denn Goethe sei „todt“! „Ich werde nie den schönen Tag vergessen, wo ich Ihre Trauerspiele erhielt und las und halb freudevoll allen Freunden davon erzählte“. „. . . Mein Brief würde zu lang werden, wollte ich Ihnen erzählen, wie sehr hier [in Berlin] Ihre Tragödien gefallen, wie sehr sie gepriesen werden, kritisirt und getadelt — von Dichterlingen. Letztere sind die natürlichen Feinde der guten Dichter, und dieses Geschmeiss wird nicht ermangeln, Ihren schönen Lorbeer anzufressen.“ [2]) — Professor Wendt in Leipzig schrieb an Immermann: „Ihre Dichtungen geben der Hoffnung Raum, dass Sie der ächten deutschen Volksbühne zugewandt, die sich vornehm aufblähenden und mit hochtrabenden Phrasen einherschreitenden Spukgestalten verbannen können, welche das deutsche Volk nimmermehr als Repräsentanten seiner Bühne ansehen kann.“ [3]) Besonders fühlten Jüngere ihre eigene Bildung „in ihrem Gehalt und in ihrer Richtung“ durch die ersten Werke des ringenden Immermann gefördert. [4])

Mehr Wert als auf diese Urteile aus dem Freundes- und Bekanntenkreise legte der Dichter auf die öffentliche Zeitschriftenkritik. Noch in dem Erscheinungs-

---

1) Ungedruckt im Archiv.

2) Heines Gesammelte Werke hrsg. von Gust. Karpeles VIII S. 352 f.

3) Den 17. IV. 1823. Ungedruckt im Archiv.

4) Clemen an Immermann, den 21. Juli 1823. Ungedruckt im Archiv.

jahre der „Trauerspiele“ brachten die Wiener Jahrbücher Collins Aufsatz „Ueber neuere dramatische Literatur“, der zum Schluss Immermanns „Prinzen“ und die drei Tragödien behandelt. [1]) Collins Gesamturteil über diese Dichtungen lautet: „Sie sind grössten Theils der Reflex der excentrischen Seite unserer Literatur, Nachklänge gewisser poetischer Uebertreibungen, die ihr Verdienst inner den Gränzen des Ganzen, in dem sie zum Vorschein kamen, hatten, und haben, aber an und für sich nicht als Muster der Nachbildung genommen werden können. Dennoch wird Jedermann gern gestehen, dass solches Uebermass, wie es sich in Immermann verkündet, mehr Anregung zur Poesie enthalte, als jenes Hinschmelzen in Idealitäten.“

Der Dichter, der den Aufsatz durch Heines Vermittlung von Campe erhielt, beurteilte ihn verständnisvoll, schien aber doch eine bessere Aufnahme erwartet zu haben. In einem Briefe an Bernhard Rudolf Abeken gab er seiner Enttäuschung und dem unbehaglichen Gefühl, mit sich selbst darüber noch nicht einig werden zu können, Raum. Zufriedener war er mit der Besprechung, die Varnhagen, durch Heine für Immermann interessiert, den Trauerspielen im „Gesellschafter“ [2]) hatte zuteil werden lassen. Varnhagen schrieb: „wir hören den Dichternamen Karl Immermann zum erstenmal, aber gleich in achtbarer Stärke, welche die Aufmerksamkeit nicht erbittet, sondern herausfordert“. Er erkannte seine Abhängigkeit von Shakespeare und Goethe und bestärkte ihn darin, da man „mit den Mächtigsten und Reichsten immer auch am sichersten und wohlhabendsten“ sei. „Ist unser Verfasser zwanzig Jahr alt, und schreitet fort, so haben wir in ihm unserem Vaterlande einen neuen ächten Dichter zu preisen; ist er vierzig Jahr alt, und bleibt stehen, so ist in ihm ein schönes Talent zu beklagen, das eines höheren Zieles würdig schien, ohne dasselbe erreicht zu haben.“ In seinem Urteil über die Trauerspiele war er sonst vorsichtig: „Sie sind nicht das Vortrefflichste, was wir kennen; sie sind weit entfernt von dem Schlechtesten; dabei sind sie aber auch durchaus nicht mittelmässig.“ Er nannte sie „Erscheinungen, die bedeutend anregen und vielfach befriedigen, aber in der Befriedigung selbst doch zumeist nur wieder anregen“; „sie sind“, fuhr er fort, „Glieder aus einer Reihe, die in noch grösserer Folge überschaut sein will, um erkennen zu lassen, ob die Rich-

1) Bd. XIX S. 206 ff.

2) Jahrg. 1822 S. 604 ff. Wieder abgedruckt in „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften“ 1837. Bd. II S. 340 ff.

tung zum Höchsten, die sich unzweifelhaft offenbart, in Anfang und Ende dieselbe bleibt, und alle etwan abweichenden Seitenrichtungen entweder frühzeitig verlässt, oder zuletzt noch wieder aufnimmt. Es sind Stellen von grösster Schönheit darin, eigenthümliche Züge voll Tiefe und Wahrheit, wir hoffen, diese Seite werde nur immer zunehmen.“ Die Frage, ob Immermanns Trauerspiele wahrhaft dramatisch seien, bejaht Varnhagen nach einigem Bedenken, tadelt aber, dass „das Komische, bei sehr guten, ja bei ganz vortrefflichen Einzelheiten, im Ganzen nicht reif und mit dem Ernste noch nicht zum wahren Humor verknüpft“ sei, „daher manche Theile und Gestalten sich zu viel herausnehmen, und dadurch andere Theile und Gestalten zu sehr in das Epische niederdrücken“. Er mahnt den Dichter, nicht zu vergessen, „dass das Drama, nach des Meisters Ausspruch, Charaktere und Theater will, den Konflikt der Nothwendigkeit und der Freiheit, die strenge Entwickelung äusserer Handlung aus inneren Bedingnissen“, und sich „den Lockungen der Scherzgebilde nicht allzu leicht hinzugeben“. Er lobt den Kampf gegen die „neuere altdeutsche und altnordische Ritterthümelei“, rügt aber die Ausfälle gegen Fouqué. „In Sprach- und Versbildung“, meint Varnhagen, „hat der Verfasser vielleicht nicht sowohl mehr zu lernen, als nur mehr zu wollen. Er wird in strengeren, ausgebildeteren Tönen und Wendungen nur um so eigenthümlicher sein. Mass und Ernst werden ihm, da es ihm an Naturkraft nicht fehlt, mehr zusagen, werden ihn mehr fördern, als Ungebundenheit und Eigenmacht; an Freiheit und Laune wird es ihm deshalb nicht mangeln: je weniger sie abgesondert vorkommen, desto schöner kommen sie dem Ganzen zu gut.“ „Edwin“, den Varnhagen der Entstehung nach als das erste der Trauerspiele ansieht, wird von ihm am ungünstigsten, „Petrarca“ in jeder Hinsicht am vorteilhaftesten beurteilt. — Immermann glaubte, dass diese Besprechung ihn mehr gefördert hätte, als viele andere diktatorische Worte, die über seine Trauerspiele laut geworden wären. „Ich weiss wohl“, schrieb er an Varnhagen,[1] „wovon ich ausgehe, aber nicht, wohin ich gelange; ich kenne meine Meister und scheue mich nicht, sie zu nennen, aber ich ahne selbst kaum, was sie an mir entwickeln werden. — Diese Punkte meines tiefsten Bewusstseins berührt Ihre Kritik, und eben, weil sie unbestimmt lässt, welcher Platz diesen Erst-

---

1) Dorow, Denkschriften und Briefe zur Charakteristik der Welt und Litteratur. Berlin 1841. Bd. V. S. 133 f.

lingen gebühren möchte, fordert sie mich mehr als jede andere auf, mich selbst zu bestimmen und zusammenzunehmen."

In Müllners Literaturblatt [1]) erschien eine im ganzen wohlwollende Rezension aus der Feder eines Mannes, der zu gleicher Zeit die „Prinzen von Syracus" sehr hart beurteilte. Er vergleicht den Verfasser der „Trauerspiele" mit Wetzel, dem Dichter der „Jeanne d'Arc" (1817) und des „Hermanfried" (1819): „Dieselbe burschikose Wildheit im Tummeln des Hippogryphen, dasselbe Ringen nach Stärke des Ausdrucks ohne Bekümmerniss um die Schönheit, dieselbe Keckheit in der Charakteristik, dieselbe Wagseeligkeit — um nicht zu sagen Wagehalsigkeit — in den Einfällen, dieselbe Geschmacks-Nonchalance mit derselben Dichtkraft gepaart: Dabey aber ein richtigerer Takt für den tragischen Effect, ein reicherer Gedankenstrom, eine mässigere Breite der Lyrik, eine hellere Anschauung der moralischen und politischen Welt, eine tiefere Wahrheit der Empfindung und vor allen eine glückliche Befreyung von derjenigen mystisch-christlichen Frömmeley, in welcher ein grosses dramatisches Talent (Werner) vor unsern Augen gleichsam untergegangen ist, und die eine sich selbst canonisirende, den Calderon im Riemen tragende Schule für das innerste Wesen der romantisch-dramatischen Kunst ausgeben möchte, ohne zu bedenken, dass in allen romantischen Dramen des grossen Britten von diesem Elemente kein Tropfen, kein Atom sich vorfindet." In dieser Rezension erhielt „Edwin" unter den drei Stücken den Preis. — Im Morgenblatt des Jahres 1823 finden wir öfter als Motto einzelner Nummern Sentenzen aus Immermanns „Trauerspielen", [2]) und sogar das Ausland nahm Kenntnis von dieser Neuerscheinung. Ein in Lübeck lebender Engländer S. Newman schrieb darüber einen Bericht für ein literarisches Journal seines Heimatlandes. [3])

---

1) 1822. Nr. 89 f.

2) Nr. 61, 82, 85, 110, 177, 223, 262.

3) Newman an Immermann, den 20. III. 1823. Ungedruckt im Archiv.

Siebentes Kapitel.

„Pater Brey". Immermanns Eintreten für Goethe.

Es ist vielfach als charakteristisch betont worden, dass die erste Schrift,[1]) mit der der junge Immermann auftrat, ihn als Kämpfer zeigt, und er ist in der Tat immer ein Streiter gewesen. Als solchen offenbart ihn auch sein nächstes dramatisches Produkt „Ein ganz frisch schön Trauer-Spiel von Pater Brey, dem falschen Propheten in der zweiten Potenz. Ans Licht gezogen durch Karl Immermann, Ictum."[2]) Wie ehemals für einen armen Studenten, so zog er jetzt für einen Grösseren das Schwert. Es galt, Deutschlands bedeutendsten Dichter gegen die schamlosen Angriffe eines frömmelnden Pfaffen zu verteidigen.

Über die Affäre, deren „Held" der Pfarrer Pustkuchen in Lieme war, ist so viel geschrieben worden, dass ich mich mit kurzen Andeutungen begnügen kann, um so mehr, da Rob. F. Arnold in Wien eine eingehende Darlegung des ganzen Handels versprochen hat.

Pustkuchen hatte gleich nach Erscheinen von „Wilhelm Meisters Wanderjahren" anonym ein Buch herausgegeben, das eine Fortsetzung des Goetheschen Romans zu sein schien, sich aber als eine schmähliche Verunglimpfung Goethes erwies. Der Misshandelte würde den Anonymus gewiss nicht beachtet haben, wenn dieser nicht den Anschein erweckt hätte, als spräche er im Namen aller Einsichtsvollen, so aber bemächtigte sich seiner eine gerechte Entrüstung über den litera-

---

1) Ein Wort zur Beherzigung. 1817.

2) Statt der letzten Worte heisst es in der Handschrift, von der sich ein Teil im Archiv befindet:

Abermals
heimgeleuchtet, wie auch unterwiesen
von
Gotte, dem Vatern.

rischen Falschmünzer. Eine grössere Gegenschrift zu verfassen, wie er es früher getan hätte, verschmähte er, nur einzelne Invektiven und zahme Xenien geben ein Bild von seiner Stimmung. Er war der Überzeugung, dass es auch ihm gegen „die obscuren Kutten", die ihm zu „schaden sich verquälten, an Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten"[1]) nicht fehlen werde, und täuschte sich darin nicht. Varnhagen, der zuerst für den Verfasser des Machwerks gehalten wurde, schrieb eine gehaltvolle Rezension der echten Wanderjahre,[2]) Tieck ging in der Novelle „Die Verlobten" gegen den Pfaffen vor, und auch von Arnim,[3]) Grillparzer,[4]) Platen[5]) und anderen besitzen wir Zeugnisse ihres Unmuts über die Goethe zugefügte Schmach.

Nicht am geringsten war das Aufsehen, das die falschen Wanderjahre in Westfalen, der Heimat ihres Verfassers, erregten. Immermanns Goethekult hatte damals seinen Gipfel erreicht, mächtig packte den Dichter darum der Wunsch, ein Wörtlein zur Verteidigung des verehrten Meisters mit dem Liemer Pastor zu reden. Schon am 14. Mai 1822 hatte er an Goethe geschrieben: „Wir Jüngern sind sämmtlich bei Ew. Excellenz in die Schule gegangen. Die Undankbaren läugnen es, und bringen es in ihrem kalten Trotze bis zu Pseudo-Wanderjahren."[6]) In schönen Novembertagen desselben Jahres entstand sein „Brief an einen Freund über die falschen Wanderjahre Wilhelm Meisters und ihre Beilagen", der, scharf disponiert, zunächst die Bedeutung des Buches als Kunstwerk leugnet und in einem zweiten Teile die Abwehr der Angriffe unternimmt. Es ist die erste grosse Leistung des Kritikers Immermann,[7]) seine Ausführungen zeugen

---

1) Weimarer Ausg. III S. 341.

2) Gesellschafter. 1821. S. 435. Über die frömmelnden Gegner Goethes äusserte er sich brieflich (Goethe-Jahrbuch Bd. XXIV S. 104).

3) Sämtl. Werke. Bd. XV S. 261—313.

4) Sämtl. Werke. Hrsg. von A. Sauer. Bd. XIV S. 122.

5) Werke. Hrsg. von Carl Christian Redlich. I S. 529.

6) Schriften der Goethe-Gesellschaft. Bd. XIV S. 256.

7) Heine bewunderte Immermanns Schrift „aufrichtig". Varnhagen schrieb für den Gesellschafter eine glänzende Kritik, in der er Immermann als würdigen Genossen Boernes begrüsste, des einzigen Kritikers in höherem Sinne, seit die Schlegel, Tieck usw. verstummten (Denkwürdigkeiten und verm. Schriften. Bd. II S. 345 ff.). Eine überaus lobende Besprechung brachte auch das Morgenblatt vom 7. und 8. Februar 1823 als Korrespondenzartikel aus Frankfurt a. M., der Verfasser ist Ludwig Robert. Wie Müllner aber darüber dachte, lehrt seine Rezension in Nr. 40 des Literaturblatts (20. V. 1823),

von reifer Urteilskraft in ästhetischen Dingen. Gelegentlich des von Pustkuchen entworfenen Idealdramas musste er hier auch dramaturgische Fragen erwägen; dem Realismus, den er predigt, ist er selbst freilich erst viel später gerecht geworden.

Der ernsten Abhandlung schickte Immermann das Satyrspiel vom Pater Brey voraus, das noch 1822 erscheinen konnte, während der „Brief“ die Jahreszahl 1823 auf dem Titelblatt trägt. Die Gestalt des Pater Brey war den Literaturfreunden nicht fremd, hatte doch etwa ein halbes Jahrhundert früher der junge Goethe den heuchlerischen Franz Leuchsenring unter diesem Namen gegeisselt. Nach Goethes Vorbild wählte Immermann die Form des Hans Sachsischen Fastnachtsspiels, um dessen Wiederbelebung sich seitdem auch die Romantiker verdient gemacht hatten.

Es sind drei Szenen, von denen die beiden ersten in mehrere Auftritte zerfallen. Eröffnet wird das Stückchen durch einen Monolog des in seinem Garten spazieren gehenden „alten grossen Dichters“, in dem wir sogleich Goethe erkennen. Er klagt, wie er sich in der Jugend mit dem Publikum hätte plagen müssen; erst, als man gesehen, dass alle Angriffe an ihm abprallten, wäre der Lärm allgemach verstummt. „Nun drang herzu der Bekehrer-Reigen“ — Immermann dachte hier in erster Linie an den Kreis der Fürstin Gallitzin, dessen Nachwirkungen er in Münster noch erlebt hatte; [1]) — aber auch sie sind jetzt zerstoben, und der Dichter sieht freudig einem ruhigen Lebensabend entgegen. Doch arge Täuschung! Das in der Ferne tönende Geschrei „Wanderjahre! Wanderjahre!“ mahnt ihn an den Unruhe stiftenden Mieter seines Hauses. (Auf den Gedanken, Pustkuchen als solchen auftreten zu lassen, kam Immermann durch die Titelfälschung des Pfaffen. Dieser hatte sich gleichsam in das Haus Goethes geschlichen, um von dort aus desto sicherer gegen ihn vorgehen zu können.) Der alte grosse Dichter ist im Begriff, dem Treiben ein Ende zu machen, als eine Dame, im Glauben, den Pater Brey vor sich zu haben, ihm mit dem Wunsche naht, „eine fromme Gräfin“

---

die Immermann die kleinliche Nebenabsicht unterschiebt, bei seinem „dedicatorischen Scharwenzeln um den hohen Meister“ ein Stückchen Ruhm zu erhaschen.

1) Über den dazu gehörigen Grafen Fr. L. Stolberg und seinen Streit mit J. H. Voss, im besonderen über des letzteren Aufsatz „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?“ berichtete Immermann in der Zeitschrift „Eos“ S. Deetjen, Euphorion XI.

zu werden. (Die zweite Beilage der Pseudo-Wanderjahre trug den Titel „Gedanken einer frommen Gräfin".) Er fertigt sie schnell ab, ebenso wie den ihr folgenden Buchhändler (Basse in Quedlinburg, bei dem Pustkuchens Pamphlet erschienen war). Als dritter stellt sich Meister Grundsatz ein, der Typus des tugendhaften Pedanten; auch er merkt bald, dass er an die falsche Adresse geraten ist, und geht jammernd davon. Der alte grosse Dichter aber beschliesst, um weiteren Besuchen der Art zuvorzukommen, zu spüren, was dahinter stecke. Die zweite Szene führt uns in die Dachstube in seinem Hause. Pater Brey („der Junge, ein Sohn vom alten Pater Brey", wie es im Personenverzeichnis heisst) erzählt uns, wie er hier eingedrungen sei und nun allmählich seinen Wirt aus dem Sattel heben wolle. Einer Schar von Verehrern, die zu ihm strömt, stellt er den Hausbesitzer im schlechtesten Lichte dar, so dass schliesslich die Bande sich anschickt, des Dichters Heim zu demolieren. Da tritt dieser, der schon lange gelauscht hat, ein, entfernt die „Verehrer" und wendet sich dann zu dem hämischen Pfaffen mit den pfiffigen Worten:

„machst Dich an mein kleines Haupt?
Dem ist gar leicht der Kranz geraubt.
Ich wüsste wohl einen Grössern Dir."

Brey ahnt nicht, was der Dichter will, und lässt sich zu dem „Grösseren" führen. Die dritte Szene beruht auf einer Reminiszenz an Goethes Jugendfarce. Dort wird der Pfaff vom Nachbar zu einer Schweineherde geleitet, hier zu einem Ochsen, dem er Moral predigen soll. Der alte grosse Dichter schliesst mit einem scharfen Verweise an den Pater und jagt ihn davon.

Abgesehen von der guten Gesinnung hat das Werkchen, das viel Verbreitung fand, nur einen Vorzug, die Knappheit der Darstellung. Es beruht im ganzen auf Nachahmung Goethes und enthält auch im einzelnen zahlreiche Anklänge an Goethesche Werke (Faust, Satyros usw.).

David Friedrich Strauss [1]) vermisst in dem literarisch-satirischen Schwank mit Recht noch die rechte „körnige Kraft und naive Volksthümlichkeit". Unter den Zeitgenossen kritisierte ihn Müllner [2]) am

---

1) Die Gegenwart. Bd. III. 1849. S. 493.

2) Literaturblatt v. 22. IV. 1823. Diese und die Kritik über den „Brief" verstärkten Immermanns Abneigung gegen Müllner noch erheblich. Die

schärfsten. Mit der Sache scheinbar einverstanden, tadelte er die Ausführung höchlichst, am meisten den Einfall, Goethe selbst die Mystifizierung des Pfaffen zu übertragen. Die Hans Sachsische Art sagte ihm nicht zu, und er wies den Dichter auf die „Frösche“ des Aristophanes als nachahmenswertes Muster hin. Mit einer geistreichen Nachbildung dieses Werkes, meinte Müllner, hätte Pustkuchen weit besser aus dem Felde geschlagen werden können, als mit der des Goetheschen „Pater Brey“, „welcher bey dieser Gelegenheit vielleicht schon darum nicht hätte aufgewärmt werden sollen, weil die Moralästhetiker gerade die Producte dieser Art als Beweisthümer gegen die Höhe der Göthe'schen Poesie anzuführen pflegen“.

Wie Goethe sich zu diesem neuen „Pater Brey“ und dem „Brief“ gestellt hat, wissen wir nicht; letzteren hat er, wie eine Notiz in seinem Tagebuch vom 24. September 1823 vermuten lässt, jedenfalls gelesen.

Kohlrausch, mit dem Immermann seit einiger Zeit eine wahre Freundschaft verband, wies den Dichter immer wieder auf das historische Drama und die Charaktertragödie; „das Drama“, schreibt er, [1]) „ist Ihr Feld, um so mehr, je mehr es sich dem Punkte nähert, wo gerade die Wahrheit Schönheit wird, welche in Ihnen am hellsten lebt; Anschauung der durch Kampf geläuterten oder in ihm erliegenden männlichen Natur; ferner solcher Naturen, die den Ruhm ihrer Zeit, ihres Geschlechtes, ihrer selbst, dem Leben eindrücken wollten und Völker zum Stoffe dazu nahmen; auch solcher, die offen, gerade, unbefangen, ihre Schwäche nicht verhüllend, dem Wahren und Schönen, nicht ohne Beimischung der Sinnlichkeit, nachstrebten, im Gegensatze der geistlichen, verhüllten Hoheit, welcher alle Mittel zu Gebote standen, die Meinung auf ihre Seite zu ziehen; auch des derben Volkslebens, gemüthlich oder sinnlich, — und welche Elemente einer grossen Vergangenheit noch mehr aufgezählt werden können“.

„In dem Maasse“, fuhr er aber fort, „wie Sie auf dem Felde des Schönen, Erhabenen, Scharfsinnigen, Furchtbaren, der grossartigen Leidenschaft, Ihrer innern Eingebung folgen dürfen und auf das Mass vertrauen, welches in Ihnen lebt, dürfen Sie es nicht, wo der Unmuth, der Widerwille und der Spott beginnen. Es ist, wenn

---

Feindschaft zwischen beiden dauerte bis Müllners Tode und erlebte nach dem Erscheinen des „Kaiser Friedrich“ nur einen kurzen Waffenstillstand.

1) Den 14. Dezember 1822. Ungedruckt im Archiv.

auch das ganz Verschiedenartige der Aufgabe wohl in Anschlag gebracht wird, doch grosser Abstand zwischen den Producten der einen und andern Art, — wozu diese Kritik [Brief an einen Freund etc.] und der Pater Brey sogleich als Belege dienen können. Das ganz entschiedene Talent auch für die Satyre fehlt Ihnen keineswegs, allein es bedarf der Zügelung und Durchbildung. Freilich liegt das auch in der Sache selbst, sowie in dem Lebensalter, worin Sie stehen.

Allein nicht nur für Ihre Leistungen, sondern für Ihre ganze gesunde Lebensentwicklung liegt hier eine gewisse Gefahr. Für Sie liegt keine Gefahr in der Vermischung mit den Menschen, aber wohl in der Absonderung. Ich rede durchaus im Allgemeinen, ohne irgend persönliche Beziehungen. Aber ich fühle es, wie im höheren Sinne ein entschiedenes sittliches Unrecht darin liegt, wenn eine reich begabte, zu vorzüglicher Wirksamkeit berufene Kraft ihre eigene freie Entwicklung hemmt und ihren Wirkungskreis einengt, indem sie vorzugsweise die scharfen, grellen Gefühle nährt, die doch immer wieder zum Theil in Einseitigkeit beruhen.“ —

Nächst Kohlrausch bewies Abeken, der längere Zeit in persönlichem Verkehr mit Goethe gestanden hatte und einer seiner grössten Verehrer war, die regste Teilnahme am „Pater Brey“, und zwar mehr in bejahendem Sinne, als Kohlrausch. Nach dem Vorbild des literarischen Zodiacus in den Xenien schrieb er selbst zwölf Epigramme, die sich freilich mehr gegen Schütz, den Verfasser der sonderbaren Gegenschrift „Goethe und Pustkuchen“, als gegen den Liemer Pastor richteten, und sandte sie an Immermann mit der Bitte, noch einige hinzuzudichten, die dieser aber nicht erfüllt zu haben scheint. An Positivem lieferte Abeken eine feinsinnige Kritik der echten Wanderjahre, [1]) die er dem Freunde zur Beurteilung schickte, in der Hoffnung, auch von ihm etwas über den vielangefeindeten Roman zu hören. Die Antwort des Dichters ist mir leider nicht bekannt geworden.

Jedenfalls hat sich Immermann noch einige Zeit mit dem Pustkuchenschen Unwesen beschäftigt. Bei der Lektüre des zweiten Teils von „Wilhelm Meisters Tagebuch“ dachte er daran, noch einmal die Feder gegen das Pfäfflein zu rühren, wenn er auch keine grosse

1) Literar. Konversationsblatt vom 15. und 16. August 1823.

Lust mehr dazu hatte. Als er aber „Wilhelm Meisters Meisterjahre“ [1]) las, erfasste ihn ein Ekel an der „abgeschmackten, saft- und salzlosen Schüssel“. „Das Frühere ist gegen dieses ein Leckerbissen, ich fürchte sehr, der Verfasser wird nun seinen eignen Anhängern verdächtig werden.“ [2]) Damit war für ihn die unerquickliche Affäre abgetan. Gegen Frömmelei wandte er sich später noch mehrfach, u. a. in dem Lustspiel „Die Schule der Frommen“, in den „Epigonen“, im „Münchhausen“ und in den „Memorabilien“, in letzterem Werke auch einmal wieder als getreuer Schildknappe Goethes und Schillers. [3])

Pustkuchens Publikationen erstreckten sich bis in das Jahr 1828, das unter dem Titel „Maria oder die Frömmigkeit des Weibes“ eine neue Auflage der „Gedanken einer frommen Gräfin“ brachte. Schon 1825 warf Heinrich Stieglitz die Frage auf:

„Sagt mir, wie konntet ihr nur so lange bei diesem verweilen?
Braucht ihr nicht besser die Zeit, als zu dem Schächergericht?“ [4])

Aber noch immer stellten sich wieder neue heftige Gegenerklärungen ein, und das Epigramm:

„Gleich wie ein Irrlichtlein aus dem Sumpfe kommt und verschwindet,
Kam Dein hektisch Produkt, puhstender Meister, und schwand“ [5])

gibt kein richtiges Bild von der Wirkung der falschen Wanderjahre. Heute werden sie freilich nur noch von Literarhistorikern gelesen.

1) Diese sind, wie Rob. F. Arnold festgestellt hat, nicht von Pustkuchen. (Chronik des Wiener Goethe-Vereins. Bd. XVI Nr. 9/10.)

2) Assing, Gräfin Elisa v. Ahlefeldt S. 248.

3) Werke. Bd. XVIII S. 160 f.

4) Gesellschafter. 1825 Nr. 59.

5) Kleine Schwärmer über die neueste deutsche Literatur. Eine Xenienausgabe für 1827. Frankfurt a. M. S. 42.

Achtes Kapitel.

König Periander und sein Haus.

In dem Werke, mit dem sich dieses Kapitel zu beschäftigen haben wird, huldigte Immermann wieder der tragischen Muse; es gehört zu den merkwürdigsten, die er geschaffen hat. Schon vor der Gestaltung der „Prinzen von Syracus“ erwog er es in seinem Geiste, im Winter 1821/22 schritt es langsam fort, blieb im folgenden Frühling ganz liegen und gelangte erst im Sommer 1822 zur Vollendung, ein Produkt der heftig erregten Gemütsstimmung des Dichters, die in den Lenztagen durch seine Leidenschaft für Elisa von Lützow eine gefährliche Höhe erreicht hatte. Eine Anzahl zur gleichen Zeit entstandener Gedichte gewähren einen Blick in sein Inneres; um völlige Klarheit über seinen Zustand zu gewinnen, fehlt uns das Material, daher verstehen wir die Zueignung auch nur zum Teil. Sie ist an Kohlrausch und Ferdinand Gessert, den Schwiegersohn des Konsistorialrats Moeller gerichtet. Beide scheinen zur Beruhigung Immermanns beigetragen und ihn zur Tilgung mancher Auswüchse seines Dramas veranlasst zu haben. — Auch dieser Zueignung liegt eine Vision zugrunde. Der Dichter sitzt träumend im Gartenhäuschen, ein Blick auf das Rebendach über seinem Haupte zeigt ihm eine volle grüne Traube. Ihn packt ein starkes Verlangen, sie zu verzehren; er bittet daher die Geister, ihr schnell zur Reife zu verhelfen, damit sie ihn erfrischen könne. Sein Flehen wird erhört, und vor seinen Augen enthüllt sich nun ein reizendes Bild: Putten und Nymphchen tummeln sich, um die Traube dem Dichter schmackhaft zu machen. Faune springen dann herbei, schneiden die Gereifte ab und drücken ihren Saft in eine Perlmuschel. Einer hat sich dabei den Finger verletzt und ein Tröpflein seines Blutes ist in das köstliche Nass gefallen. Als der Dichter nun mit hastigen Zügen getrunken, fühlt

er sich von innerem Feuer durchglüht. Er stürzt sich aus der Laube wütend auf die Feinde, die ihm von allen Seiten über den Gartenzaun entgegengrinsen. Zwei Männer aber halten ihn auf und führen ihn unter freundlicher Zusprache zurück. Ihnen gilt des Dichters Schlusswort, das mit den Versen endet:

Nehmt diese Blätter! Möchtet Ihr mir bald:
„Du fasstest Dich“ zu meinem Troste sagen!

Abgesehen von einigen sprachlichen Härten und metrischen Entgleisungen ist die Zueignung von dichterischem Reiz; es sind zarte Töne darin angeschlagen, Vorklänge zum „Auge der Liebe“.

Den Stoff für das neue Drama entnahm Immermann Herodots „Geschichte“,[1]) Buch III, Kapitel 50—53. Der Inhalt dieser Abschnitte ist folgender: Periandros, König von Korinth, hat seine Gattin Melitta getötet. Seine beiden Söhne, von denen der eine 18, der andre 17 Jahre zählt, erfahren durch König Prokles von Epidaurus, ihren Grossvater mütterlicherseits, des Vaters Bluttat.[2]) Während der ältere sich die furchtbare Kunde wenig zu Herzen nimmt, wird der jüngere, Lykophron, von dem Gehörten tief ergriffen und vermag mit dem Mörder seiner Mutter keine Worte zu wechseln. Periandros, erzürnt darüber, stösst den Sohn ins Elend und verbannt ihn, als dieser trotz aller erlittenen Not abweisend gegen den Vater bleibt, nach Korcyra. Den an dem Familienzwist schuldigen Prokles aber überzieht er mit Krieg und nimmt ihn gefangen. Einige Jahre vergehen, der alternde Periandros sehnt sich nach Lykophron, zumal da ihm der ältere Sohn nichts ist. Doch der Verbannte leistet des Vaters Aufforderung zur Rückkehr keine Folge. Auch seine Schwester,

---

1) Aus diesem Werke schöpften auch Platen für den „Schatz des Rhampsinit“ und Hebbel für „Gyges und sein Ring“.

2) Es ist in abgeschwächter Form und mit andern Namen fast dieselbe Fabel, die Goethe in die Verse gekleidet hat:

„Tückisch hatte schon
Thyest, auf schwere Thaten sinnend, lange
Dem Bruder einen Sohn entwandt und heimlich
Ihn als den seinen schmeichelnd auferzogen.
Dem füllet er die Brust mit Wuth und Rache
Und sendet ihn zur Königsstadt, dass er
Im Oheim seinen eignen Vater morde.“
(Weim. Ausg. X S. 17.)

Ähnliches bietet die Iphigeniensage. Orest weilt bei des Vaters Schwager, der Mutter wegen des an ihrem Gatten begangenen Mordes grollend.

die sich auf Periandros' Wunsch nach Korcyra begibt, vermag ihn nicht dazu zu bewegen. Erst als sich der unglückliche König entschliesst, ihm die Herrschaft abzutreten und statt seiner in die Verbannung zu gehen, ist Lykophron zur Heimkehr bereit. Sobald jedoch die Bewohner von Korcyra davon erfahren, töten sie den Jüngling, um dadurch das Kommen des verhassten Tyrannen Periandros zu verhindern. Dieser nimmt darauf furchtbare Rache an ihnen. [1])

Immermann hat sich im ganzen genau an die Überlieferung gehalten, sogar einzelne Reden Perianders, Lykophrons und der Schwester fast wörtlich herübergenommen. Dennoch ist seine eigene dem Stoffe gewidmete schöpferische Tätigkeit nicht gering. Schon die Vorgeschichte hat er umgestaltet: Prokles, bei Immermann der Bruder der Ermordeten, hat dem Schwager die Tat unter der Bedingung vergeben, dass er zur Sühne sich seiner beiden Knaben entäussere und sie ihm, dem Kinderlosen, anvertraue. Sechzehn Jahre sind seitdem vergangen — hier setzt die dramatische Handlung ein — Periander will die Sehnsucht nach seinen Söhnen nicht länger ertragen und verlangt sie zurück. Prokles sind die Neffen inzwischen so an das Herz gewachsen, dass ihm eine Trennung unmöglich dünkt, und schmerzlich ist ihm die Freude der Jünglinge auf ihren Vater. Neid und Eifersucht treiben ihn, in ihren Freudenkelch den bittern Tropfen zu mischen, der das Herz Lykophrons vergiftet. Was bei dem griechischen Geschichtsschreiber als unerklärliche Bosheit des epidaurischen Herrschers erscheint, wird uns hier menschlich verständlich. Einen dunkeln Ausblick in die Zukunft gibt der den ersten Akt schliessende Hymnus.

Der zweite Aufzug spielt zunächst am Tage nach der Abreise der Brüder und stellt in den ersten Szenen die Ankunft in Korinth — wir denken an die Situation zu Beginn der „Braut von Messina" —, das Zerwürfnis zwischen Vater und Sohn, sowie des letzteren Verstossung dar. In den nächsten Auftritten werden wir Zeugen der Leiden, die der tiefverletzte Jüngling in den folgenden Tagen zu erdulden hat. Der Akt schliesst mit seiner Verbannnung nach Korcyra und Perianders Entschluss, sich an Prokles zu rächen. Zwischen dem zweiten und dritten Akt liegen wichtige Ereignisse:

---

1) Die Fabel ist später noch von Ewald Böcker (Periander. Ein Trilogie. Brandenburg a. d. H. 1874) zu breit, aber nicht ohne poetisches Können behandelt worden. Unbekannt blieb mir das Drama „Periander und sein Sohn" von A. H. Schultz. Berlin 1904.

Epidaurus[1]) ist von Periander besiegt, Prokles gefangen genommen worden. Während des Königs Abwesenheit von Korinth ist dort ein Bürgeraufstand ausgebrochen, den Periander ebenfalls bei seiner Rückkunft mit Leichtigkeit bewältigt hat. — Vorgänge aus der Geschichte Athens zur Zeit des Perikles nahm sich Immermann hierfür zum Vorbild; dem Führer der Volkspartei gibt er nach dem bekannten Athener den Namen Cleon. — Die Erfolge haben Periander nicht glücklicher gestimmt, ihm fehlt der Sohn, und er hat sich entschlossen, ihn von der fernen Insel zurückzurufen.

Der dritte Aufzug gibt Perianders letzte Abrechnung mit Prokles; bevor der Besiegte im Triumphzug durch Korinths Strassen geführt wird, verflucht er den Schwager, ihm prophezeiend, dass Lykophron nie wiederkehren werde:

„keins Deiner Kinder
Ist Dir im Sterben nah, empfängt den Hauch."

Der Fluch scheint sich bald zu erfüllen: Der nach Korcyra gesandte Bote kommt ohne Lykophron zurück, die Nichtigkeit des ältesten Sohnes wird immer deutlicher, und als den König in seiner Einsamkeit nach der Tochter verlangt, säumt diese, und begegnet ihm, nachdem sie endlich gekommen, mit eisiger Kälte. Perianders Bitte an sie, selbst zum Bruder zu reisen, ihn zu erweichen, muss erst zum Befehl werden, ehe sie Folge leistet.

Akt IV führt uns nach Korcyra. Jubelnd umarmt Lykophron seine Schwester Melissa. Als er sich aber auch in ihr getäuscht sieht, wie er sich in seinem Vater geirrt hat, verfällt er in Raserei. Der alte treue Diener stirbt durch sein Schwert, selbst Melissa kann sich kaum vor ihm retten; der Bruder veranlasst sie, Periandern zu befehlen, vom Thron zu steigen und selbst nach Korcyra in das Exil zu gehen, er wolle in Korinth König sein. Während Melissa sich zur Rückfahrt anschickt, beschliessen die Vorsteher der Insel, die gehört haben, dass von nun an Periander unter ihnen leben solle, des Jünglings Tod.

Der Schlussakt gibt Lykophrons Ermordung in Korcyra und leitet dann nach Korinth über. Der König, im Begriff, zu Schiff zu gehen, um des Sohnes Wunsch zu erfüllen, erhält die Nachricht von Lykophrons Ende, worauf er sich selbst den Tod gibt.

1) Nach dem, was über die Entfernung von Korinth gesagt wird, muss man an Epidaurus in Argolis denken. Auch verehrte man nur dort den Aesculap, der mehrfach erwähnt wird. Die Eingangsworte des dritten Aktes weisen hingegen auf das lakonische Epidaurus.

Trotz der Einfachheit der Fabel ist der Aufbau des Dramas im ganzen als misslungen zu betrachten. Die Handlung setzt sofort zu Beginn des Stückes ein, ohne dass, wie sonst, eine oder mehrere Szenen lediglich der Exposition gewidmet sind, aber man erkennt schon im Eingang den epischen Charakter, den das Werk nach seiner Quelle angenommen hat. Sehr ungeschickt, wie oft, exponiert Immermann in der ersten Botenrede; er scheint die Überflüssigkeit dieses Berichts für Prokles auch empfunden zu haben, indem er diesem die Antwort eingab:

„So ist's. Was sagst Du Wohlbekanntes mir?"

und dann das vorige durch des Boten Worte schwach zu motivieren versuchte. — Dennoch bleibt der erste Akt technisch der beste. Der enge Anschluss an Herodot verführte den Dichter, das Leiden Lykophrons zu breit darzustellen. Auch lähmen die langen Botenreden des dritten Aktes das dramatische Leben. Der vierte Aufzug wird durch je ein knappes Gespräch zweier Korcyräer gut ein- und ausgeleitet. Recht gelungen ist die allmähliche Steigerung in dem Dialog zwischen Lykophron und Melissa. Als der Bruder durch die Mitteilung Melissas, sie sei die Botin Perianders, so schmerzlich enttäuscht worden ist, vernehmen wir von ihm ein dreimaliges „Nein, sie hat's nicht gesagt" oder „Das sagt Melissa nicht", dem dann, als die Schwester ihr Wort mehrmals höhnend bestätigt hat, sein dreimaliges schwüles „So, so!" folgt, bis der Ausbruch seiner Wut eintritt. Natürlich ist der Parallelismus des antithetischen Redeschemas nicht ohne Absicht so pedantisch gewahrt. Kunstvoller und ungezwungener aber wird dies Mittel der Technik in „Cardenio und Celinde" angewendet. Der vierte Akt entbehrt nicht der Grösse und nach ihm ist für den fünften wenig Interesse mehr vorhanden. Der Schluss, der dem Ausgang des sophokleischen „Oedipus in Kolonos" nachgebildet ist, erhebt wieder durch seine Würde.

In seinen bisherigen Dramen hatte Immermann der Erfüllung der aristotelischen Forderung nach Einheit der Zeit näher gestanden, als in dem halb und halb antikisierenden „Periander". So wird hier z. B. der Weg zwischen Korinth und Korcyra fünfmal unternommen (einmal von Lykophron, zweimal, d. h. hin und zurück, von dem Boten und ebenso von Melissa). Die Volksszenen sind teils typisierend, teils individualisierend. Die scharfe Abgrenzung der einzelnen Auftritte fehlt wieder, Bühnenanweisungen sind sehr spärlich, aber zuweilen aus dem Texte zu entnehmen. Die stichomythischen Partien umfassen hier, dem antikisierenden Charakter des Stückes ent-

sprechend, eine grössere Anzahl von Versen, als in den früheren Dramen Immermanns. Die letzte erstreckt sich auf 52 Verse. Der Dialog ist im ganzen gut, wenn auch einzelne Reden etwas lang sind; dem Bewunderer Heine waren schon in den ersten dramatischen Werken die Reden zu ausgedehnt gewesen, und er hatte sehr gehofft, dass Immermann diesen Fehler im „Periander" vermeiden würde. — Gelungen ist das eilige Zwiegespräch zwischen den Vorstehern am Anfang des vierten Aktes, ein Gegenstück zu denen im „Thal von Ronceval" (V, 8) und „Edwin" (II, S. 168). Wir werden an die Knappheit des Dialogs bei den Sturm- und Drang-Dichtern gemahnt. Das Bedeutendste leistete Immermann in dieser Hinsicht im „Alexis".

Das Thema des Werkes, der Untergang eines ganzen Geschlechts als Folge einer von dem Stammesoberhaupte begangenen Bluttat ist antik, aber auch ein Lieblingsmotiv der Schicksalsdramatiker. Es fehlt im „Periander" die der Schicksalstragödie eigentümliche Anknüpfung an einen bestimmten Tag oder ein Requisit; dennoch deutet die Stellung, die dem Fluch des Prokles auf der Höhe des Dramas eingeräumt wird, auf eine — wenn auch unbewusste — Liebäugelei mit den Werken der Müllner, Houwald etc. hin. Schon im ersten Akt wird von der rächenden Nemesis gesprochen (S. 316), und am Schlusse des vierten (S. 361) sagt ein Korcyräer in bezug auf Lykophron: „Er hat sein Schicksal in der Hand", worauf ein andrer erwidert: „Das hat der Mensch nie; denn er ist wunderbaren Einflüssen unterworfen", ein Wort, das auch durch die Entgegnung des ersten nicht entkräftet wird.

Das erregende Moment besteht darin, dass Prokles spricht, wo Schweigen notwendig ist. Sonst bevorzugte Immermann dieses Motiv in umgekehrter Form (Schweigen, wo gesprochen werden muss), [1]) wie es Schiller in der „Braut von Messina" und Müllner im „König Yngurd" verwertet haben; auch im „Periander" ist es in dieser Gestalt das Hauptmotiv: es kostet Lykophron ein einziges Wort, seine und seines Hauses Vernichtung zu hindern, — er lässt es unausgesprochen.

„König Periander" ist unter allen dramatischen Produkten des jungen Immermann dasjenige, das am ausgeprägtesten **Charakterdrama** ist. Der Stil der Charakteristik ist aber nicht einheitlich, auch hier finden wir, wie in Sprache und Technik, eine Mischung von antiken und modernen Elementen. — **Periander** selbst ist der

1) Deetjen, Immermanns Kaiser Friedrich der Zweite. S. 96.

eigentliche „Held". Eifersucht hat ihn zum Mörder seiner unschuldigen Gattin gemacht. Zwar hat er die Tat bald auf das schmerzlichste bereut, die Tote mit würdiger Pracht bestattet, ihr ein herrliches Grabmal gesetzt und alles getan, die Götter zu versöhnen, ja sich zur Busse seiner Söhne entäussert, umsonst, er kann die bösen Folgen nicht abwenden, das strafende Verhängnis bricht über ihn herein, seine Kinder werden ihm entfremdet, er stirbt einsam und ungeliebt. Die Tragik äussert sich in der Nichterfüllung seines starken Liebebedürfnisses. — Die Weichheit, die sich auch in dem Mitleid mit Bettlerarmut (II, S. 334) zeigt, paart sich in ihm mit einer eigentümlichen Starrheit und Schroffheit, die ähnlich wie bei Lear zumal dann eintritt, wenn sein Entgegenkommen auf Widerstand stösst, wie bei Lykophron. Periander fehlt in diesem Falle eine Antigone, die ihm zuruft:

„Du zeugtest ihn, o Vater; drum, beging er auch
An Dir der schwersten Frevelthaten schwärzeste,
So dürftest Du nicht Böses ihm hinwieder thun." [1])

Er selbst erklärt seine zeitweilige Härte und Grausamkeit durch sein Prinzip:

„Alles,
Was gross und fest ist, ruht auf Unterwerfung;
Verehrung — Ordnung hält ein Haus zusammen." [2])

Wir müssen bei den strengen Erziehungsmaximen Perianders an Immermanns Vater denken, wie ihn der Dichter in den „Memorabilien" schildert, und an manches, was wir aus diesem Werk über jene weichliche Erziehung vernehmen, die Fichte in den „Reden an die deutsche Nation" so heftig angegriffen und Tieck in der „Verkehrten Welt" verspottet hat.[3])— Perianders Schuld liegt darin, dass er, ohne den besonderen Fall zu berücksichtigen, an seinem Prinzip festhält. Als die Qual des Alleinseins ihn schliesslich zum Nachgeben veranlasst, ist es zu spät; obenein verliert er durch das schwächliche Buhlen um des Sohnes Liebe sich selbst. Er kann Lykophron nicht, wie Oedipus seinen Söhnen, fluchen, dass er ihn unkindlich in die Fremde verstosse, um

---

1) Sophokles, Oedipus in Kolonos. Übers. von Georg Thudichum. 3. Aufl. Leipzig, Reclams Univ.-Bibl. Nr. 641. S. 58. V. 1189—1191.

2) Ähnliches lässt Immermann den Kaufmann in den „Epigonen" sagen: „Es besteht Alles in der Welt nur durch Ordnung, Häuslichkeit Bürgertugend" (Werke VII S. 38.)

3) Werke XVIII S. 79, 95, 106 f.

sich des Thrones zu bemächtigen, denn er fühlt sich schuldig. Seine Erniedrigung erweist sich dazu als vergeblich, denn Lykophron stirbt. Da sieht er kein anderes Mittel zur Sühnung seiner Schuld, als freiwillig dem Sohn in den Tod zu folgen. — Widersprüche und Mängel der Motivierung, an denen das Stück reich ist, können wir auch in der Charakteristik Perianders feststellen. Vor allem fragen wir uns, warum verhält sich Periander, der ein so starkes Bedürfnis nach liebender Verehrung besitzt, wenigstens zu seiner Tochter nicht anders? Ein Hinweis auf die von Immermann stark betonte soziale Stellung des Weibes im Altertum ist keine genügende Antwort, denn der sophokleische König Oedipus lebt in inniger Gemeinschaft mit seinen Töchtern und teilt alles mit ihnen.[1]) Mit Recht weist Periander darum, schuldbewusst, Melissas Hindeutung auf Oedipus ab.

Von der Existenz Melissas erfahren wir kurz im ersten Aufzuge, hören dann aber bis zu ihrem Auftreten im dritten Akt nichts wieder von ihr, so dass ihr Erscheinen nicht genügend vorbereitet ist. — Melissa ist mit scharfem Verstande und guter Beobachtungsgabe ausgestattet; wohlbewusst der Vorzüge, die sie vor andern ihres Geschlechtes besitzt, zählt sie sich zu den „grossen Seelen, die Natur, grausam sich irrend nur, zu Weibern schuf". Die niedere Stellung der griechischen Frau darum besonders schmerzlich empfindend, flüchtet sie zum Stolz, zum Hass und zur Verachtung, was ihr nicht schwer fällt, da in ihr, wie in Cordelia, etwas von der Härte ihres Hauses liegt. Perianders Lage erinnert uns zeitweilig an die des Goetheschen Thoas. Von diesem hören wir:

„Seitdem der König seinen Sohn verloren,
Vertraut er wenigen der Seinen mehr,
Und diesen wenigen nicht mehr wie sonst.
Missgünstig sieht er jedes Edlen Sohn
Als seines Reiches Folger an, er fürchtet
Ein einsam hülflos Alter, ja vielleicht
Verwegnen Aufstand und frühzeit'gen Tod." [2])

Von Periander erzählt der Bote:

„Der König will nicht falschen Freunden mehr,
Miethlingen nicht vertrauen"

1) König Oedipus. Übers. von Georg Thudichum, 3. Aufl. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 630, S. 75 V. 1462 ff.

2) Weimarer Ausg. X S. 3.

und Periander selbst bekennt:

> „Ich bin ein armer, alter, schwacher Mann.
> Mir taugte besser, an dem Herde sitzen
> Und Enkel schaukeln, als die Feinde schlagen
> Und Bürger tödten und Beschwerden lesen.
> . . . .
> Ach, mich verlangt nach jungen Kräften sehr!“

Ebenso ersichtlich sind die Fäden, die von Iphigenie zu Melissa führen. Strauss [1]) hat Melissa eine „umgekehrte Iphigenie“ genannt, und man kann in der Tat beobachten, wie dieselben Empfindungen bei den beiden Frauengestalten sich in ganz entgegengesetzter Weise kundtun. Während Iphigenie äussert:

> „Von dem fremden Manne
> Entfernet mich ein Schauer; doch es reisst
> Mein Innerstes gewaltig mich zum Bruder“ [2])

und von dem „innren Jauchzen“ ihres Herzens als „Zeugen der Versichrung“ [3]) spricht, als Thoas zweifelt, dass der Fremde Orest sei, — erwidert Melissa auf des Vaters Worte:

> „Gemeinsam Blut verbindet rasch und mächtig“

recht im Gegensatz zu Iphigenie:

> „Von solchem Zuge wusst' ich niemals etwas.“

Auch Iphigenie klagt, obwohl in anderm Sinn als Melissa:

> „Weh dem, der fern von Eltern und Geschwistern
> Ein einsam Leben führt!“ [4])

auch sie empfindet:

> „Der Frauen Zustand ist beklagenswerth“, [5])

aber ihr gewährt das Bewusstsein erfüllter Pflicht Trost, während Melissa nur mechanisch, was ihr obliegt, vollzieht und dabei mehr und mehr verhärtet! In dem kalten Vernünfteln über ihr Verhältnis zum Vater ist sie eine zweite Cordelia, freilich eine viel unkindlichere, da sie Periander mit Vorwürfen überschüttet. Wie anders Iphigenie! Obgleich Agamemnon ihr Leben auf das Spiel gesetzt hat, ist in ihrem Herzen kein Hass gegen den Vater. — Am unsympathischsten erscheint Melissa, als sie den Bruder, von dem sie seit der frühsten

---

1) Ges. Schriften, Bd. II S. 170.

2) Weimarer Ausg. X S. 51.

3) Ebenda S. 92.

4) Ebenda S. 3.

5) Ebenda S. 4.

Kindheit getrennt ist, auf dem fremden Eiland wiedersieht. (Abermals schweifen unsre Gedanken vergleichend von Korcyra nach Tauris.) Der heftige Gegner der Frauenemanzipation spricht hier und schadet der Gestalt durch die Beimischung moderner Tendenzen. Melissa, die vorher, auf das stärkere Geschlecht spöttisch herabblickend, geprahlt, bekennt sich, nur um ihr Leben zu retten, fälschlich zur Unzucht. Nach dem Wutausbruch des Bruders geht mit ihr eine Wandlung vor, sie wird fügsam, weich, sie bereut und fleht die Götter an, auf sie die Schale ihres Zornes zu leeren, da sie allein schuldig sei. Doch ihre Reue ist umsonst; dem Bruder kann sie nur noch den Holzstoss rüsten und auch den Vater vermag sie nicht vom Selbstmorde zurückzuhalten, soviel sie ihm auch für die Zukunft verspricht.

Den Mangel an Familiengefühl teilt Melissa mit ihrem ältesten Bruder Thrasyll. Was bei ihr als Kälte und Härte auftritt, ist bei ihm Oberflächlichkeit und Äusserlichkeit. Thrasylls Herz hängt an seinen Vergnügungen, Reiten, Jagen, Singen, Ballspielen usw. Bei Empfang der Nachricht, dass er zum Vater reisen solle, denkt er nur an sein Pferd, das sich den Fuss verstaucht hat, und als er das gewaltsame Ende der Mutter vernimmt, ist er zwar anfangs entsetzt, tröstet sich aber bald, nachdem Prokles ihm bestätigt hat, dass alle äusseren Formalitäten, sich von dem Morde zu reinigen, von Periander erfüllt worden seien. Sehr charakteristisch für ihn ist das erste Gespräch mit seinem Vater. Periander dringt mit Fragen in den Sohn, doch dieser hört nur mit halbem Ohre hin und wiederholt stumpfsinnig des Vaters Worte, ohne sie zu beantworten; seine Gedanken beschäftigen nur die Jünglinge, die er in der Ferne Ball spielen sieht. Der Mutter Ermordung hat er vergessen, Lykophrons Schaudern muss ihn erst wieder daran erinnern. So weiss er im Verlauf des Stückes nichts von Perianders Gemütsverfassung, wie er sich auch um das Los des Bruders nicht zu bekümmern scheint. Er, der Prokles' Schuld ausgeplaudert und damit dem Vater einen Dolchstich versetzt hat, naht sich im dritten Akt dem vom Unglück Gebeugten mit der kindisch-albernen Beschreibung eines Hundes, den er sein eigen nennen möchte. In den letzten beiden Aufzügen lässt der Dichter ihn mit Recht nicht mehr auftreten.

Was Thrasyll zuwenig besitzt, hat Lykophron zuviel. Er ist eine durchaus innerliche, äusserst feingestimmte, dem Leben nicht gewachsene und darum tragisch gefährliche Natur. Pflegte der ältere Bruder schon in den Knabenjahren mit besonderer Vorliebe dem Sport zu huldigen, so gefiel sich der jüngere darin, alten Sagen zu lauschen,

am Meeresufer zu träumen und den Wolkenzügen nachzuschauen. „Schwer und geheimnissbergend“ hat Prokles ehemals dem fernen Periander seinen Jüngsten geschildert. Als Lykophron die Geschichte von Aeneas und Anchises vernommen, empfand er voll Wonne, dass auch er einen Vater habe. Seine Fragen nach ihm liess der Oheim unbeantwortet, und so entstand in des Knaben Phantasie ein wunderschönes Traumbild, der ferne Vater wird ihm, wie Hamlet der seinige, zum Gotte.[1]) Niemals hat er einem andern diese goldnen Bilder enthüllt, die ihm seine Einbildungskraft vorspiegelt, jetzt aber, wo er Periandern gegenübertreten soll, löst sich sein Schweigen in einen Jubelhymnus der Sohnesliebe. Um so tiefer trifft ihn die Eröffnung, die ihm Prokles macht. Sie ist für ihn von derselben Bedeutung, wie für Hamlet die Kunde von der Ermordung seines Vaters und das damit Zusammenhängende; eine ganze Welt ist ihm versunken, all das, was er geträumt, hat sich als eitel Trug erwiesen. Ein tiefer Pessimismus bemächtigt sich seiner, der Wahrheitssucher kommt zu der Erkenntnis, dass die Wahrheit ein „ungeheures Schreckniss“ sei, das die Götter in holdes Blendwerk eingesponnen haben, um dem schmutzigen Spielball, den wir Erde nennen, noch einige matte Tage zu fristen. Wer nur ein wenig von ihr gesehen, der stehe schon mit einem Fuss im Grabe. — Als Erbe des Vaters besitzt Lykophron ein gut Teil selbstherrlichen Stolzes, der, wenn man ihm zu nahe tritt, entweder in unbeugsame Härte und Starrheit übergeht oder die leidenschaftlichsten Ausbrüche veranlasst. Der korcyräische Felsen, auf dem er sein Haus bauen will, ist ein Symbol für seine Gesinnung. Wie die heranrollenden Wellen das Gestein vergeblich zu unterspülen streben, so vermögen auch die wiederholten Bitten Perianders Lykophron nicht zu bewegen. Er empfindet allmählich selbst, dass er kein Recht habe, dem Vater ewig zu grollen, kann aber seine Gefühle gegen diesen nicht ändern:

> „Zertrümmert ist der Tempel und das Bild,
> Ein rettungsloser grauer Klumpen Staub.“

Das Recht ist nicht mehr auf seiner Seite, und er verliert unsre Sympathien. Dem portugiesischen Prinzen Calderons gab, wie der Rezensent der Wiener Jahrbücher betont,[1]) der G l a u b e die Kraft zu seinem Verhalten, Lykophron nur die I d e e d e r t o t e n G e r e c h t i g k e i t; was bei jenem gross erscheint, wirkt darum bei

1) Vgl. Werke V S. 135.

2) Bd. XXXV S. 44 f.

diesem beinahe widersinnig, unnatürlich. Lykophron gerät in die lebensfeindliche Stimmung des Dänenprinzen, hat aber jene Hamlet fremde Freude am Leiden, die wir bei Calderons standhaftem Prinzen finden. — Der Grundzug seines Wesens ist das Bedürfnis nach Liebe, das auch Periander charakterisiert; in seiner Nichtbefriedigung liegt hier wiederum die Tragik. „Ich hatte einem Menschen Liebe erzeigt, und das ist der beste Ersatz für entbehrte Liebe" schreibt der Held der „Papierfenster", und ebenso fühlt Lykophron, als er dem alten Diener seine Liebesbezeugungen aufdringt:

„Könnt ich nur eine Liebe Dir erzeigen!
Das wär' ein rechter Trost für Lykophron."

Nie hat er die Götter um eine irdische Gabe gebeten:

„Auf dem Gemüthe ruhten alle Wünsche.
Der eine Schatz, nach dem die Seele rang,
War Liebe und Verehrung. Und ich bat nicht,
Geliebt zu werden, nein, ich flehte nur,
Dass selber ich verehren, lieben dürfe.
Es schien so wenig, schien mir so bescheiden; —
Und war doch allzuviel, war unbescheiden."

Zu dem in dieser Stimmung Befindlichen kommt die Schwester. Da tritt noch einmal sein alter Optimismus zutage; ohne Melissa zu kennen, gibt er sich ganz dem Glücksgefühle hin, sie zu besitzen, und preist überschwänglich ihre Güte, die nicht Wind und Woge gescheut, dem Bruder beizustehen. Der Kritiker des Literaturblatts [1]) meinte, Immermann habe es darauf angelegt gehabt, den Freudentaumel des Enrico in Müllners „Albaneserin" zu überbieten. Ebenso kann man an Romeos Raserei (Romeo und Julia III, 3) und an Electra denken, die, wie sich Freytag ausdrückt, „fast nur von dem Hass gegen ihre Mutter lebt, sich aber mit den weichsten Lauten der Zärtlichkeit an den Hals des ersehnten Bruders hängt." [2]) Immermann hat Lykophron warme, innige Worte zum Ausdruck seines Empfindens verliehen, ihn aber gegenüber der früheren Härte gar zu weich werden lassen. Die weibische Schwäche, die manchen Romantikern eigen war, ist hier dargestellt; wir verlieren wieder die von neuem erwachte Sympathie für Lykophron und können nur der herben Charakteristik, die Melissa von dem Bruder (S. 353) entwirft, beistimmen. Als Lykophron endlich sieht, dass er bei der Schwester nur auf kalten

1) Vom 28. Oktober 1823.

2) Technik des Dramas. 8. Aufl. Leipzig 1898. S. 145.

Hohn stösst, gibt er sich ganz den „Furien" hin, und ebenso masslos, wie sein Freudensturm war, ist jetzt seine Raserei. Bei seinen letzten Entschlüssen fühlen wir uns an das Verhalten Sigismunds in Calderons „Leben ein Traum" erinnert. Selbst die Ermordung des Dieners findet sich schon bei Calderon; die Art aber, wie Immermann sie geschehen lässt, ist der Tötung des Polonius durch Hamlet nachgebildet. Es ist nicht völliger Wahnsinn, den wir an Lykophron gewahren; auf die Warnung Melissas:

„Die Reue wird Dich bald genug ergreifen"

erwidert er:

„Ei was! wir toben diesen Gast hinweg",

Worte, die uns zu beweisen scheinen, dass sein gewaltsames Gebahren absichtlich ist, eine bewusste Reaktion gegen die grüblerische Untätigkeit, der er sich vorher, seinen Schmerz in sich hineinfressend, hingegeben. Das grausige Mahl mit dem toten Tischgenossen lässt uns wieder an seiner Vernunft zweifeln, aber das kalte Reflektieren über sein Verhältnis zu Periander, die fast mathematischen Auseinandersetzungen den Korcyräern gegenüber zerstören diese Zweifel. Das eine lehren uns „sein Schmerz, sein frecher Jubel, sein Verzagen, sein wilder Muth, seine Kälte und seine Fieberhitze", dass er sich selbst nicht begreift, dass er ein Zerrissener ist, einer, der an Widersprüchen zugrunde geht. Es ist charakteristisch, dass ein Mensch, wie er, sich zu einer Gegend hingezogen fühlt, wo die Natur in stetem Kampfe liegt. Der Anblick des Todes macht ihn wieder mild und sanft, nur für den Vater hat er kein versöhnendes Wort übrig und will auch im Tode nicht bei ihm sein. Wie anders begründet der nach unsern Begriffen schuldlose Oedipus seinen Wunsch, fern von der Heimat zu leben und zu sterben,[1]) als der schuldige, sich aber hartnäckig im Rechte glaubende Lykophron! Dieser ist eine dem dramatischen Leben gefährliche Natur, sein ganzes Handeln ist mit Recht als eine einzige Negation charakterisiert worden.[2]) Ein antiker Held hätte die Ermordung der Mutter gerächt, indem er des Vaters Blut vergoss. Das Verhältnis, in dem Lykophron zu Periander steht, würden die Alten als ein „den ewigen Normen" widersprechendes angesehen haben. Antik ist nur die zeitweilige gewaltige Willensstärke des Jünglings und seine völlige Hingabe an die Gemütsstimmung des Augenblicks, sonst ist Lykophron eine romantische Natur.

---

1) König Oedipus. Übers. von Thudichum. S. 74 V. 1449 f.
2) Wiener Jahrbücher Bd. XXXV S. 44.

Eine wenig erfreuliche Erscheinung hat Immermann mit Geschick in Prokles gezeichnet, der, wie Artus im „Merlin“ zu den Menschen gehört, die alles Unangenehme gern von sich weisen. Als es galt, den Tod der Schwester zu rächen, ergriff er mit Freude ein Mittel, das ihm keine Opfer kostete, ja vielmehr die Erfüllung eines Lieblingswunsches bedeutete. Dieser ging dahin, sich am Feuer der Jugend zu erwärmen, für sich das „zarte, mächtige Gefühl“ des Vaters zu gewinnen, „das sich aus falber Gegenwart in blaue Zukunft, aus trockner Näh' in blühnde Ferne flüchtet“. Prokles erweist sich aber als ungeeignet zur Erziehung der Knaben. Seine lockere Zucht, die er selbst mit dem Worte „Milde“ bemäntelt, verschuldet die Zerstreutheit und Gedankenlosigkeit Thrasylls, wie den Mangel an Selbstbeherrschung bei Lykophron. Prokles weiss, dass die Zeit kommen wird, wo Periander die Söhne zurückverlangt, und sucht sich doch darüber hinwegzutäuschen. Der Augenblick der Trennung findet ihn unvorbereitet; er legt nach sechzehn Jahren denselben Egoismus an den Tag, als ehemals nach dem Tode der Schwester. Wir sahen, wie im „Edwin“ Adalfried seinem Kanzler die Hilfe zur Wiedererlangung der Tochter verweigert:

> „Willst Du allein beglückt und fröhlich sein?
> Du sollst es nicht; Gram sucht sich auch Genossen.“

Von ebensolchen Gefühlen bewegt, handelt der König von Epidaurus: muss er die Jünglinge entbehren, so soll auch Periander keine Freude an ihnen haben. Darum schildert der Missgünstige Thrasyll und Lykophron anfangs die Strenge des Vaters und stellt ihnen — wie wir später sehen werden, ganz unberechtigterweise — in Aussicht, Periander werde sie in ihren Neigungen erheblich beschränken. Als das nichts fruchtet und zumal Lykophrons Empfindungen nicht beeinträchtigt, fühlt sich der Eifersüchtige auf das tiefste verletzt und fährt den vor Wiedersehensfreude seligen Jüngsten mit harten Worten an; der Vergötterung Perianders durch Lykophron setzt er eine Warnung vor Überhebung und eine Mahnung an die Vergänglichkeit des Irdischen entgegen. Als er sieht, dass auch das vergeblich ist, greift er zu dem schrecklichen Mittel, das so viel Unglück heraufbeschwört. Das verhängnisvolle Wort entfährt ihm nicht im Zorn, sondern wird mit Überlegung ausgesprochen. Sein Raisonnement vor der Entscheidung ist folgendes: Von seinem Werte überzeugt, glaubt er zunächst, Lykophron werde sich in Korinth bald nach ihm zurücksehnen:

> Dann ist der Vater ihm, was ich ihm war;
> Ich werde, was sein Vater, werd' ein Gott,
> Dem er den Tempel baut, der junge Schwärmer!

Dennoch gönnt er Periander „den heil'gen glühnden Dienst des frischen Herzens" nicht und beschliesst trotzdem, den Söhnen des Vaters Verbrechen zu enthüllen. Vor sich selbst rechtfertigt der Heuchler den Entschluss damit, dass er durch die Vorbereitung der Jünglinge grösseres Unheil verhüte, das leicht eintreten könne, wenn sie in Korinth ahnungslos von rohen Menschen das Geschehene erführen. Nachdem er sich alles so zurecht gelegt, wie es ihm passt, kommt er zu der weisen Überzeugung:

> „So handl' ich denn verständig, wie ich muss,
> So handl' ich menschenfreundlich, wie ich soll,
> Wenn ich den Söhnen jetzo noch und hier
> Des Vaters blutbespritzte Fäuste zeige."

Schonungsvoll, wie er beabsichtigt hat, ist die Art der Mitteilung an die Neffen nicht; die Roheit, die er andern zutraut, lässt er sich selbst zuschulden kommen. Sein Versuch, Periander nachher vor den Söhnen zu entschuldigen, wirkt wie Hohn. Der Tartüffe im Königskleide fordert gar die Jünglinge auf, sich an ihm, dem Oheim, im Verzeihen ein Beispiel zu nehmen, indem er sich stellt, als sei vor sechzehn Jahren das Motiv seines Verhaltens gegen den Schwager statt schnöden Eigennutzes Barmherzigkeit gewesen. Als er die furchtbare Wirkung seiner Worte auf Lykophron sieht, packt ihn die Angst; er möchte das Gesagte gern zurücknehmen, zu spät! — Ihm bleibt nur die Hoffnung, der Tiefgetroffene möge durch die Eindrücke der Reise und neuen Umgebung von seinem Schmerze abgelenkt werden; er treibt darum jetzt selbst zum Aufbruch, den er so gern verhindert hätte. Prokles ist nur das Werkzeug, den Knoten zu schürzen, seine Rolle ist eigentlich schon am Schluss des ersten Aktes ausgespielt. Im dritten Akt tritt er als Perianders Gefangener auf; er ist nun wenigstens offen, denn er bekennt, dass er nur um seiner selbst willen bereue, was er getan, weil er sich dadurch die Rache der Götter zugezogen habe, die ihm das Verderben bereitet; gegen Periander aber nährt er bittern Hass und bedauert, ihn nach der Ermordung der Schwester verschont zu haben. Sein einziger Trost liegt in dem Bewusstsein, dass auch e r nicht glücklich ist; als Vergeltung für das Schicksal, das der Schwager ihm bereitet, verflucht er ihn. Prokles auch an der Schlusskatastrophe zu beteiligen, hat sich Immermann

entgehen lassen, indem er ihn wie Thrasyll vorzeitig aus der Handlung ausschied.

Suchen wir nach der Triebfeder der ersten folgeschweren Tat des Prokles, der Aufnahme der Neffen in sein Haus, so stossen wir wieder auf jene Eigenschaft, die wir bei Periander und besonders bei Lykophron als die herrschende gesehen haben, das Bedürfnis nach Liebe. —

Das Drama ist die Tragödie des nichtbefriedigten Liebebegehrens, unter dem der Dichter ebenso litt, wie die Geschöpfe seiner Phantasie, und dem er schon in dem Gedicht „Gebet“ [1]) schönen Ausdruck verliehen hatte.

Eine der vornehmsten Ursachen für die unerquickliche disharmonische Wirkung des sonst zum Teil von erhöhter dichterischer Kraft zeugenden Trauerspiels ist das Nebeneinander verschiedener Stilprinzipien. Eine Vereinigung der Vorzüge Shakespeares und der alten griechischen Tragiker galt bereits im achtzehnten Jahrhundert als erstrebenswert, die Romantiker brachten als drittes Element die Welt Calderons hinzu, und es entstanden nun bei dem Streben, das deutsche Nationaldrama zu schaffen, die merkwürdigsten Kombinationen. Auch Immermann, bei dem wir Spuren von Stilmischung schon früher bemerkt haben, begann jetzt bewusst in dieser Hinsicht zu experimentieren.

Neben antikisierenden hochpathetischen Partien mit Chören und ausgedehnten Stichomythien stehen Prosaszenen in Shakespeareschem Stil. Dazu lassen sich im einzelnen wieder die verschiedensten literarischen Einflüsse nachweisen. Wie wenig die Fabel, obwohl einem antiken Geschichtswerk entnommen, dem Geist der antiken Tragödie entspricht und darum auch keine antikisierende Behandlung verträgt, hat der schon öfter angeführte Beurteiler der Immermannschen Jugendwerke in den „Wiener Jahrbüchern“ [2]) ausführlich dargelegt.

Die Stilmischung in der Charakteristik habe ich schon berührt; mag „der Kampf widerstreitender Verpflichtungen endigend und sich äussernd in einer Selbstaufopferung“ als spezifisch romantisch gelten, unromantisch ist jedenfalls die „Idee der todten Gerechtigkeit“, die auch andre männliche Gestalten Immermanns beherrscht; Periander

1) Gedichte S. 66.
2) Bd. XXXV S. 43.

und Lykophron haben darin einen Vorgänger in Edwin und einen Nachfolger in Peter dem Grossen, dem Hauptträger der Handlung in der Trilogie „Alexis“. Wo Immermann der Antike folgt, ist Sophocles sein Führer, zumal darin, dass er seinen Gestalten „zwei scheinbar entgegengesetzte, in Wahrheit einander fordernde und ergänzende Eigenschaften“ [1]) zuteilt.

Über die Sprache ist dasselbe zu sagen, wie bei den früheren Werken: Mischung aus den verschiedensten Elementen, unter denen hier das antikisierende stärker hervortritt, und völlig Undichterisches neben poetischen Glanzstellen. Gefährlich ist Immermann oft seine Quelle geworden; da, wo er sich eng an Herodot anschliesst, gibt er nur versifizierte Prosa. — Einige Exzentrizitäten und Hyperbeln führen zu Grabbe.

In den Versszenen ist fast überall der fünffüssige Jambus angewendet; den Schlussmonolog des ersten und den Chor im zweiten Aufzuge hat der Dichter den Chören der „Braut von Messina“ nachgebildet. Der Reim ist nur in den Gesängen der Küchenszene eingeführt (S. 327), die von grobem Missverstehen Shakespearescher Intentionen zeugt; durch solche Art von „Komik“ wird die Tragik nicht gefördert, sondern gefährdet. Von allen Werken Shakespeares hat am nachhaltigsten „Hamlet“ auf den jungen Immermann gewirkt. Auch hier spüren wir überall in der Charakteristik, in einzelnen Situationen und in der Sprache den Einfluss dieser Dichtung. Das deutlichste Beispiel der Hamlet-Nachahmung ist der Monolog „Sein und Scheinen!“ (S. 332.)

Goethes Einwirkung ist hier eine ganz andere, als bisher; Immermann sucht, wie wir an dem Beispiel der „Iphigenie“ sahen, Berührungspunkte mit Goethe, aber nur zu dem Zweck, eine gegensätzliche Auffassung vorzubringen. Auch an einem andern Fall können wir beobachten, wie er, äusserlich an Goethe anknüpfend, die sittlich hohen Empfindungen, die er bei seinem Vorbilde fand, in menschlichere, aber unedlere verwandelte. Die Verwandtschaft der Periander-Fabel mit der des Elpenorfragments veranlasste ihn, vielleicht ohne dass er sich dessen zunächst bewusst war, sich an das Goethesche Jugendwerk anzulehnen. Zwischen Prokles und Periander hat derselbe Handel stattgefunden, wie zwischen Antiope und ihrem Schwager. Die Handlung beginnt in beiden Fällen damit, dass der

1) Freytag, Technik des Dramas. S. 146.

Vater den Sohn, resp. die Söhne, zurückverlangt. Thrasyll und Lykophron freuen sich ebenso auf das Kommende wie Elpenor. Des letzteren Eigenschaften übertrug Immermann getrennt auf Perianders Söhne. Thrasyll erbte die Freude an Pferden, Gespielen und körperlicher Betätigung, Lykophron die Lebhaftigkeit des Geistes. Das Agens ist in beiden Werken der Entschluss des Mitwissers, die Missetat aufzudecken. — Der Unterschied zwischen Antiope und dem epidaurischen König ist der, dass erstere nicht um des Schwagers Verbrechen weiss; sie kann darum zu dem Neffen sagen:

> „Dem schönsten Willkomm gehst Du heut entgegen,
> Erfährest erst was Du bisher entbehrt.“ [1])

So sehr sie Elpenor liebt, scheidet sie doch gesetzt und freudig von ihm, ohne gegen seinen Vater missgünstige Gefühle zu hegen. Nur unbewusst hetzt sie den Neffen gegen Lycus auf, indem sie ihn dem Verderber der Ihrigen, als der sich später Lycus erweist, Rache schwören lässt. Mitwisser der Tat ist bei Goethe Polymetis; seine Selbstgespräche, in denen er erwägt, ob er Antiope und Elpenor gegenüber sein Schweigen brechen soll, wirkten auf die Monologe des Prokles; wie viel edler sind aber s e i n e Empfindungen als die des epidaurischen Königs!

Von den Dramen der Romantiker scheint mir allein A. W. Schlegels „Ion“ mit dem zweiten Auftritt des ersten Aktes auf den „Periander“ gewirkt zu haben. Lykophrons Freude, den Vater zu sehen, gleicht der frohen Erwartung, mit der Ion der unbekannten Eltern harrt. Prokles' Gefühle im ersten Aufzuge des Immermannschen Dramas wurzeln in demselben Boden, wie die der Pythia. Bitter fragt diese den Pflegesohn, der ihr sein Verlangen nach der Mutterliebe schildert, ob er sie denn nie gefühlt. Ion weiss, dass Pythia ihn der Mutter Liebe nur ahnen liess und bittet:

> „Vergieb dem undankbaren Ion, Mutter,
> Der ausser Dir noch eine Mutter sucht.“ [2])

Lykophron antwortet auf die Frage des Oheims:

> „War ich Dir Vater nicht in Allem, Thor?“

ähnlich empfindend:

> „Du warst mir gütig, hold und liebevoll.
> Was wird der Vater mir erst sein? — so dacht ich.“

---

1) Weimarer Ausg. XI S. 15.

2) K. W. Schlegels poetische Werke. Heidelberg 1811 II S. 86.

Wie Pythia die Mutter, sucht Prokles den Vater vergeblich in den Augen des Pflegebefohlenen herabzusetzten und die Freude durch Warnungen zu dämpfen. Im übrigen weicht Immermann in der Auffassung und Technik vom „Ion“ fast ebenso weit ab, wie von Goethes „Iphigenie“, in deren Geist Schlegel sein Produkt zu halten suchte.

Immermann scheint wegen des Verlags mit dem „Periander“ ähnliche Schwierigkeiten gehabt zu haben, als mit den „Trauerspielen“. Heine, der selbst keinen Verleger für seine Tragödien finden konnte, bemühte sich eifrig, dem Freunde in dieser Hinsicht nützlich zu sein, und veranlasste auch Gubitz und Varnhagen, Immermann dabei zu unterstützen. Brockhaus, Maurer, Dümmler und andere Verlagshandlungen scheinen sich ablehnend verhalten zu haben, endlich konnte der Dichter zu Beginn des Jahres 1823 mit Büschler in Elberfeld abschliessen. Am 17. Februar bestätigte dieser den Empfang des Manuskripts und versprach, den Druck bald beginnen zu lassen; aber erst am 26. April schickte er Korrekturen an Immermann, und am 15. August gingen die Freiexemplare ab. Ein Jahr vorher hatte Wilhelm v. Blomberg den Dichter gebeten, eine oder mehrere Szenen aus dem „Periander“ für die gemeinsam geplante (schliesslich nicht zustande gekommene) Zeitschrift „Polyhymnia“ zu liefern, und Holtei hatte im Oktober 1822 wegen einer Aufführung des Dramas mit Immermann verhandelt, ohne ihm grosse Aussichten zu machen, da die Breslauer Bühne „seit Anschützens Abgang ganz krank darnieder läge“: „Wir fördern wenig Neues zu Tage. Wollen Sie's doch versuchen, so erwarten Sie noch zwei — drei Monate und senden Sie das Manuskript dann direkt an die Direktion. Ich will gewiss alles thun, was ich meiner Stellung und Wirkungskreise nach zu thun vermag.“ [1])

In der Reihenfolge, wie sie einliefen, seien hier einige Urteile aus Immermanns Freundes- und Bekanntenkreise über den „Periander“ angeführt:

F r i e d r i c h R a s s m a n n schrieb: „Ich muss mir wirklich einige Gewalt anthun, mich des Exclamirens über so manche Stellen, die mich ganz besonders erfassten, zu enthalten: Stellen, die wahrhaft kolossal und gigantisch sind!“ [2]) W i l h e l m v o n B l o m b e r g bekennt, dass das Werk ganz nach seinem Geschmack gedichtet sei, da er „beym Trauerspiel besonders eine Vermischung der idealen

---

1) Holtei an Immermann, den 15. Oktober 1822. Ungedruckt im Archiv.

2) An Immermann, den 3. September 1823. Ungedruckt im Archiv.

antiken Weltanschauung mit der Charakteristik der bessern modernen Dramen liebe", und begründet diese Geschmacksrichtung mit der Behauptung, „dass dadurch ganz besonders die Idee angeschaut werde, deren allegorischen Abdruck alsdann die Personen werden und somit durch diese Wurzel ihr wahres innerliches Leben erhalten".[1] Karl Georg Jacob in Schulpforte wünscht die komischen Szenen weg, da sie ihm „zum Zweck des Trauerspiels nicht nothwendig erscheinen und den Contrast, wenn ein solcher damit beabsichtigt werden soll, doch zu grässlich darstellen". „Dagegen ist Melitta's Charakter — um eins von vielen anzuführen — trefflich gezeichnet und der Schluss des Stücks ganz im antiken Geist gehalten." „Möge Dir", setzt er hinzu, „mein theurer Freund, die Muse noch recht hold seyn, damit Du noch mehrere den „Periander" und „Edwin" — das letztere ist mein Lieblingsstück — ähnliche Schöpfungen dem deutschen Publikum mittheilen kannst."[2]) — Am interessantesten ist ein Brief von Abeken, weil uns dieser von einer früheren Fassung des Dramas berichtet: „Sie haben der trefflichen Geschichte ohne Zweifel den eigentlichen Kern und Charakter abgewonnen, und dieser ergiebt sich dem Leser, ohne dass vom Dichter ängstlich auf Darlegung desselben hingearbeitet wäre; welches letztere in unsern Zeiten so häufig geschieht. Gern unterhielte ich mich mit Ihnen über den veränderten Schluss; der frühere ist mir nicht mehr so gegenwärtig, dass ich ein reines Urtheil über diesen Punct hätte. — Nur erinnre ich mich, dass die Schlussrede Perianders auf mich eine gute Wirkung machte. Dass ich früherhin für die Beibehaltung der Stelle, die Einigen zu grässlich schien, [war,] bereue ich nicht. Dieser Charakter musste zu einem Extrem kommen; das ganze Stück drängte ihn dazu; und ich finde keinen Ton, der demselben widerspräche."[3]) Wahrscheinlich sind die Lykophron-Partien in den beiden letzten Akten gemeint.

Heine, der den „Periander" „sehnlichst" erwartet hatte, schrieb über Immermann an Moser: „Ich habe seinen Periander gelesen. Es ist dies Buch eine höchst merkwürdige Erscheinung. Ich kann es nicht beurtheilen. Dass entzückend schöne Einzelheiten darin enthalten sind, sehe ich wohl; ob aber das Ganze eine geistreiche Zusammenschmelzung des Antiken mit dem Modernen oder blos eine verunglückte Zusammenknetung des Sophocles und des Shakespeare

---

1) An Immermann, den 10. Oktober 1823. Ungedruckt im Archiv.
2) An Immermann, den 11. Oktober 1823. Ungedruckt im Archiv.
3) An Immermann, den 12. Oktober 1823. Ungedruckt im Archiv.

ist, — das weiss ich nicht. Es sind rein antike und rein moderne Formen neben einander gestellt; wahrhaft antiker Geist bricht manchmal hervor."[1]) Zu Ludwig Robert äusserte er, es sei „das schlechteste Meisterwerk, das er kenne".[2])

Zelter hatte an einem der „Trauerspiele" grosses Gefallen gefunden, fühlte sich aber vom „Periander" weniger befriedigt.

Unter den Zeitschriftenkritiken sei die im Literaturblatt[3]) hervorgehoben; sie schliesst mit den Worten: „Alles scheint anzudeuten, dass das Talent des Verfassers in einer Krisis der Entwickelung liegt, dass sein Geschmack der Reifung bedarf, und dass seine Erfindungskraft noch mit halb erschlossenen Augen im Labyrinthe poetischer Reminiscenzen herumirrt. Inzwischen, da sie jezt in die classische Parthie des grossen Parks gerathen ist, da die Tragödien der Alten auf den Dichter zu wirken angefangen haben; so dürfen wir hoffen, dass die halberschlossenen Augen sich ganz erschliessen werden."

Das Beiblatt zum Rheinisch-Westphälischen Anzeiger[4]) brachte gar ein Gedicht:

König Periander und sein Haus
von
Karl Immermann.

Wie fassen wir's, Du Amadäussänger,
Du bringst uns Periandern und sein Haus?
Und wirst so ein antiker Grillenfänger?
Wir werden irr, und mit der Gunst ist's aus.
Was soll uns dieses alte Heidenwesen
Von dem wir längst im Herodot gelesen?

Ein weiser Fürst und mörderischer Gatte,
Grausamer Vater, der sein Blut entfernt,
Und wiedersehend peinigt, bis als Schatte
Der arme Sohn des Lebens Sinn verlernt.
Zuletzt besiegt von Schwäche und von Sehnen
Vermag er die Entwöhnten nicht versöhnen.

---

1) Den 27. September 1823. Ausg. von Karpeles. VIII S. 394.
2) Den 27. November 1823. Ebenda S. 401.
3) Vom 28. Oktober 1823.
4) Vom 27. Dezember 1823.

Glaubst Du damit ein fühlend Herz zu rühren?
So blut'ge Helden mögen wir nicht schaun;
Ein Vorbild, zum Erbaun und Ennuyren,
Ganz fleckenlos, das könnten wir verdaun.
Vor ungeheurer Bosheit möchten wir entsetzen,
Enthusiastisch sie zur Hölle hetzen.

Mitunter dann, die Hitze abzukühlen,
Auch etwas Nebel, Graun und Spukerei,
Unfasslich Denken, namenloses Fühlen,
Ein Liebeschmachten, süsse Schwindelei,
Unnöth'ge Noth, Intriguen, Kernsentenzen
Und stumme Thränen müssten wechselnd glänzen.

Wie? sollten Dichter Wahrheit uns erzählen?
Wer hätte das von ihnen schon begehrt?
Umsonst mahlst Du den wahren Schmerz der Seelen,
Umsonst gesunder Lebensweisheit Werth;
Vergebens, wie die Schuld das Heil zersplittert
Und Thörichtthun verwirret und erbittert.

Der Jüngling von Empfindungen zerrissen
Lehrt uns umsonst der Kräfte Maass und Ziel,
Und lernt man vom Minervenbild Melissen
Dass Weisheit irret ohne das Gefühl.
In der Zerstörung Graus sehn wir vergebens
Wie hoch der Werth, der Zauber dieses Lebens.

Was soll uns das? Wir wollen's nicht empfinden,
Weil es zu wirklich ist und sonnenklar.
Ein ächtes Dichterwerk soll uns verkünden
Was nirgend ist, unglaublich, wunderbar.
Nicht denken möchten wir, nur sehn und staunen,
Urtheilen dann nach unsern besten Launen.

Denn eben die Gedanken zu vertreiben,
Des Lebens Ernst, der täglich uns bedrückt,
Verlangen wir auf Bühnen und in Kneipen,
Was, ausser uns, am schnellsten uns beglückt,
Nach Neuem stets, und nimmer nach dem Alten,
Nach Fremden, um bei uns nicht zu erkalten.

Wir suchen nicht in Alterthumes Grüften;
An seinen Wundern haben wir genug;
Wie Aram's Fürstin schweben in den Lüften
Die Gärten lehrte, bauen wir mit Fug
Auch unser Eden in der Wolken Reiche
Damit die Erdenluft es nicht bestreiche.

Da pflegen wir die Blüthen und die Blümchen
Befeuchten sie mit Zähren, zart und süss
Mit Seufzern fächelnd, und ein Heiligthümchen
Aus Duft gewebet, findet sich gewiss;
Worin wir all' das Fühlen und das Denken
Das Ueberirdsche wonniglich versenken.

Da wissen wir auch unbekannte Schmerzen
Uns leicht zu schaffen aus dem süssen Nichts;
Bald hebt Entzücken wundersam die Herzen
Wir schwimmen in dem Dunst des Himmelslichts;
Nur Wirkliches darf nimmer uns berühren
Und Menschliches die Geister nicht geniren. —

Nun kommst Du, ein veralteter Tragöde
So schlicht und ernst, so menschlich und vernünftig,
Ohn' Apparat, so züchtig und so spröde
Dass wir gestehn, Du bist nicht neu noch zünftig:
Denn statt zu fliegen mit des Sturmes Wehen
Bemühst Du auf der Erden Dich zu gehen.

Kannst Du noch wohl auf unsern Beifall hoffen?
Kaum mögen wir die Mühe Dir verzeihn.
Kehr um! Der Phantasieen Chaos steht Dir offen;
Berausche Dich im wesenlosen Schein,
Und bring' uns Heil'ge, Zaubrer, Nymphen, Hünen,
Modern und zart, dann muss Dein Lorbeer grünen.

Auch aus dem Lager der Gegner ging ein Gedicht hervor. W. v. Schilling veröffentlichte in Müllners Mitternachtblatt (1826, Nr. 90) folgende Verse:

Die Shakespearisten.
(Geschrieben dem Haus des Königs Periander gegenüber.)

Schüttle den Speer, Du Gewalt'ger! zertritt das Combabengezüchte
Klingelnd, mit Affengeplärr, zotteln sie hinter Dir drein:
H . . . . geschwätz und Gebelfer der Mägd', und die Zoten der Kutscher
Sind ihnen Akademie! Heil'ger! zertritt mir den Tross!

Platen will, als er den „romantischen Oedipus“ schrieb, den „Periander“ nicht gekannt haben; wenn wir aber den Titel und die Richtung seiner Komödie, andrerseits den zum Teil antikisierenden Charakter des Immermannschen Dramas, im besonderen die verschiedenen Oedipus-Reminiszenzen darin erwägen, so müssen wir annehmen, dass er darüber wohl unterrichtet war und neben „Cardenio“ und dem Hoferdrama auch auf den „Periander“ gezielt hat.

So misslungen diese Dichtung ist, sie offenbart eine Kraft, wie wir sie bisher in keinem Werke Immermanns fanden.

Neuntes Kapitel.

Das Auge der Liebe.

Fast um dieselbe Zeit, als er den „Periander“ beendigte, im Sommer 1822, fasste Immermann den Plan zum „Auge der Liebe“, von dem Wunsche beseelt, nach dem herben Ernst der Tragödie sich wieder einmal im Reich der heiteren Kunst zu ergötzen. — Die Entwürfe zu einem Zyklus von Hohenstaufendramen traten aus demselben Grunde jetzt zurück. — Der Winter wurde zur Ausarbeitung benutzt und das Stück „trotz innerer Hemmungen“ [1]) nach mehrmaliger Umarbeitung, bei der ihn wieder Abeken beriet, etwa im März abgeschlossen. Dann begannen wegen des Verlags Verhandlungen mit Brockhaus, die sich mehrere Monate hinzogen. Brockhaus ging zunächst auf Immermanns Angebot ein und bat um Einsendung des Lustspiels. Der Dichter leistete dieser Aufforderung Folge und erhielt von dem Verleger die Antwort, er sei zur Annahme des Stückes, das „unverkennbare Spuren von Genialität“ an sich trage, und das er „mit wahrem Vergnügen“ [2]) gelesen habe, bereit. Brockhaus bot Immermann ein Honorar von 10 Louisd'or, riet ihm aber noch ein zweites Stück hinzuzufügen und dann beide unter dem gemeinsamen Titel „Lustspiele von Karl Immermann“ erscheinen zu lassen. Der Ton des Briefes war jedoch im ganzen lau; Brockhaus betonte immer wieder das Finanzielle und schien das Werk nur z ö g e r n d annehmen zu wollen. Der Dichter fühlte dies und schrieb ihm darum, dass er sich eine Antwort wegen des Lustspiels noch vorbehalten wolle;

1) Putlitz I S. 114.

2) Brockhaus an Immermann, den 5. Juli 1823. Im Archiv; z. T. abgedruckt in „Friedrich Arnold Brockhaus. Sein Leben und Wirken geschildert von Heinrich Ed. Brockhaus. 3. Theil. Leipzig 1881. S. 487 f.“ Die Darstellung der Verhandlungen zwischen Dichter und Verleger ist dort nicht ganz korrekt.

zu gleicher Zeit wandte er sich an Büschler, der den „Periander" verlegt hatte; dieser wollte das „Auge der Liebe" annehmen, konnte aber nicht versprechen, es sofort drucken zu lassen, was Immermann verlangte. Am 20. August starb Brockhaus, und die Firma schrieb wenig später an den Dichter, dass sie sich vorläufig „von allen mit wahrscheinlichem Verlust verbundenen Verlagsunternehmungen fernhalten müsse, und bat ihn, das von dem Verstorbenen „schon halb und halb übernommene Lustspiel" [1]) zurückzuziehen. Immermann liess sich das nicht zweimal sagen und war nun von neuem in Verlegenheit. In seiner Not gab er das Werk schliesslich wieder an Schultz und Wundermann, wo es denn auch 1824 erschien, nachdem vorher der „Gesellschafter" [2]) einige Proben daraus gebracht hatte.

In den meisten Jugenddramen Immermanns haben wir es mit irgend einem Wunder zu tun — sei es auch nur eine Geistererscheinung oder ähnliches —, da der Romantik, in deren Bahnen sich der junge Dichter gern bewegte, eine starke Neigung zum Wunderbaren eigen ist, aber nur in der „Verschollenen" und im „Auge der Liebe" steht ein Wunder im Vordergrunde. Dort ist eine Wunderhornballade der Ausgangspunkt, hier Shakespeares „Sommernachtstraum". Der junge Tieck war durch dies Werk zu der Dichtung „Die Sommernacht" angeregt worden, Goethe hatte in seinem Intermezzo „Oberons und Titanias goldne Hochzeit" an das Zaubermärchen des Briten angeknüpft und von dem siebzehnjährigen Grillparzer wissen wir, dass er den „Sommernachtstraum" zu einer heroisch-komischen Operndichtung „Der Zauberwald" zu bearbeiten versuchte. Welches Gefallen Immermann an Shakespeares Elfenpoesie fand, lehrt seine kleine Dichtung „Sommerabendtraum", [3]) ein Gespräch zwischen Titania und Zettel, das durch einen Chorgesang von Lindenblüte, Zittergras und Farrnkraut ein- und ausgeleitet wird. In dem „Brief an einen Freund" schrieb der Dichter: „Der Sommernachtstraum verliert darum nichts, weil Oberon und Titania nicht von

---

1) Den 2. September 1823. Ebenda.

2) 1824. Blatt 13 (vom 23. Januar): Entwicklung der Fabel. Das „Vorspiel in Lüften"; Blatt 14: Aus dem ersten Aufzuge (= Werke XIV S. 104 bis 107); Blatt 15: Aus dem dritten Aufzuge (= Werke XIV S. 125 u. 126); Blatt 16: Aus dem vierten und fünften Aufzuge (= Werke XIV S. 145—147, 162—164).

3) Gedichte S. 82 f. — Auch in andere Jugendgedichte Immermanns spielen Elfen hinein, S. 48 usw.

Shakespeares Erfindung sind, das Intermezzo im Faust thut deshalb nicht weniger Wirkung, weil es sogleich an Shakespeare erinnert.“ [1]) Sollte das eine captatio benevolentiae für das damals schon geplante „Auge der Liebe“ sein?

Der Dichtung geht ein „Vorspiel in Lüften“ voraus, das in knapper Form die Vorbedingungen zur Haupthandlung gibt. Wie in den meisten derartigen Dichtungen bildet ein Streit zwischen Oberon und Titania das erregende Moment. Zum Objekt des Zwistes macht Immermann nach Shakespeares Vorbild einen indischen Knaben, Alidor, verändert aber sonst das von dem Dichter des Sommernachtstraums Gegebene erheblich. Shakespeares Oberon will den jungen Indier als Knappen für sich, während Titania ihn zu ihrem Edelknaben ausersehen hat. Immermanns Elfenkönig lässt ihn in allen Wissenschaften unterrichten, um einen Weisen aus ihm zu machen, die Elfenkönigin aber weiht ihn der Liebe. Die Folge des Streites ist bei dem deutschen Dichter Oberons Entschluss, eine deutsche Prinzessin, seiner Gattin Liebling, in ein Scheusal zu verwandeln und dann in wüste Gegenden zu jagen. Nicht eher solle sie wieder hergestellt sein, bis ihr Geliebter sie auch in dieser Gestalt erkenne und heimführe. Das Elfenspiel ist so mit der Handlung besser verknüpft als bei Shakespeare, der den Anschlag Oberons zunächst gegen Titania selbst richten und den Pflanzensaft dann mehr zufällig auch auf andere anwenden lässt. Dafür fehlen bei Immermann die neckischen Züge Shakespeares, Titanias Eselkopfanbetung, das Versehen Drolls usw. Das Grundmotiv ist vergröbert und entbehrt der Komik. Oberons Rache ist kein mutwilliges Spiel, sondern Bosheit; ein Wunder nur veranlasst den guten Ausgang. Während Shakespeares Elfenkönig freiwillig den Zauber zerstört, muss es der Immermannsche notgedrungen tun, da er die gestellte Bedingung wider Erwarten erfüllt sieht. Durch die Worte in den „lustigen Weibern von Windsor“:

> „Geh Puk, und find'st Du schlafend eine Magd,
> Die dreimal fleissig ihr Gebet gesagt,
> Der stimme süss den Sinn der Fantasei,
> Sie schlumm're wie die Kindheit sorgenfrei“ [2])

---

1) Koch 1, 2 S. 301.

2) Shakespeares dramat. Werke übersetzt von Schlegel und Tieck 8. Aufl. Berlin 1844 Bd. IX S. 121.

wurde Immermann vielleicht zu dem Entschluss Titanias veranlasst, die unglückliche Prinzessin durch schöne Träume zu entschädigen:

„mit meinem ganzen Elfenreigen
Will ich, wenn Du schlummerst, niedersteigen;
Hüllt Dich Krankheit, Mangel, Elend ein,
Sollst in Träumen dennoch glücklich sein.“

Titania spielt hier die Rolle der Fee Mab, der Beherrscherin der Traumwelt, von der Mercutio in „Romeo und Julia“ erzählt. Die letzte nächtliche Elfenszene im fünften Aufzug — leider schliesst das Werkchen nicht mit demselben Akkord, mit dem es begonnen; ein der Elfenwelt gewidmetes Nachspiel wäre wohl am Platze gewesen — hat ihr Vorbild wieder in den „lustigen Weibern“. Dort necken die Elfen Falstaff, im „Auge der Liebe“ zwei Kammerherren; nur der Elfenname „Spinnweb“ mahnt in dieser Szene noch an den „Sommernachtstraum“. Natürlich hat Immermann auch an Wielands „Oberon“ gedacht; seiner Heldin gab er denselben Namen, den bei Wieland Titanias Liebling, die Christin gewordene Rezia, trägt: Amanda. Titania lässt die entstellte Prinzessin in Schlaf sinken, um ihr den Kummer zu ersparen, von dem vorüberziehenden Geliebten nicht erkannt zu werden. Dieser ist der Sohn des Königs von Neapel, an dessen Hof Amanda erzogen wurde. Seit ihrem unbegreiflichen Verschwinden hat der Mond „sechsmal die Scheib' erfüllt“, als die Handlung des Lustspiels beginnt. In Neapel ist man noch immer in grösster Bestürzung, der Prinz in tiefstem Kummer. Dazu bereiteten sich, wie Immermann selbst über die Hauptfabel berichtet, [1]) „dem Reiche zugleich äussere Stürme. Der Beherrscher von Deutschland nahm Anlass von dem seltsamen Ereigniss, Neapel mit Krieg zu überziehen“. — Hier wird fühlbar, wie der Dichter noch ganz in dem Periander-drama lebte, da er dieselben Motive, die ihm Herodot für das Trauerspiel gegeben hatte, jetzt für sein Lustspiel verwendet. — „Der Prinz“, fährt Immermann fort, „erhielt von seinem Vater den Befehl des Heeres. — Auf diesem Kriegszuge kommt er durch die Gegend, worin seine verwandelte Geliebte lebt“, und nun geschieht das Gegenteil von dem, was Oberon und Titania erwarten, das Auge der Liebe erkennt Amanda, „wobei man freilich“, schreibt Immermann, „ein kleines Wunder annehmen muss“. — Der Prinz lässt die Geliebte im Schutze von fünfzig Reitern zurück, begibt sich in den Kampf und erringt

---

1) Der Gesellschafter 1824, Blatt 13.

den schon fast verlorenen Sieg über die Feinde. Nachdem diese den ihnen angebotenen Frieden angenommen haben, führt der Sieger seine Amanda an den Hof zurück, um sie zu freien. Man hält ihn anfangs für toll, doch als Oberon, dessen Bedingung nun erfüllt ist, der Prinzessin ihre Schönheit wiedergibt, versteht man ihn, und der König von Neapel segnet den Bund der Liebenden.

Die Handlung spielt wieder im Mittelalter; einige Namen könnten auf einen bestimmten historischen Hintergrund deuten, doch dürfen wir uns dadurch nicht irre führen lassen; der Dichter ist hier, wie in seinem ersten romantischen Lustspiel, ganz frei verfahren.

In die märchenhafte Geschichte schlang er eine andere, irdischere, die er aus einer Komödie Jakob Ayrers kannte. In dessen Opus Thaeatricum,[1]) das er auch in späteren Jahren noch benutzt hat,[2]) fand er die „Comedia Von Zweyen Fürstlichen Räthen Die Alle Beede Vmb Ein Weib Bulten Vnd Aber An Derselben Statt Mit Zweyen Vnterschiedlichen Mägden Betrogen Worden". Ihr Inhalt ist folgender: Claudius, Jägermeister des Fürsten Amuratus, wird von seinem Herrn mit dessen Sohn, dem besessenen Prinzen Freudenreich, zum Apollo nach Delphi geschickt, damit der Prinz dort Heilung fände. Claudius schmerzt der Abschied von seiner Frau, deren Tugend und Treue er laut preist. Das hören die Hofjunker Leipolt und Seübolt, die, gering von dem weiblichen Geschlecht denkend, jede Frau verführen zu können meinen, und wetten mit dem Jägermeister, dass es ihnen gelingen werde, auch s e i n Weib zu Falle zu bringen. Der Gewinnende erhält — so verabredet man — das ganze Vermögen des andern. Ein Zeichen, dass sie bei Claudius' Gattin zu ihrem Ziele gekommen, soll die Eroberung ihres „Halssgehengs" und „Gmahl Rings" sein. Leipolt und Seübolt erscheinen nun nach einander im Hause des abwesenden Jägermeisters und versuchen, sich Frigia, seinem Weibe, zu nahen, indem sie den Diener Jahn Türck mit Trinkgeldern überhäufen. Dieser weist sie vorläufig ab und bestellt sie auf den folgenden Tag. Er erzählt dann seiner Herrin von dem Vorhaben der Beiden und macht den Vorschlag, die Mägde herauszuputzen und jede von ihnen den Hofjunkern als Frau des Hauses vorzustellen, Willa dem Leipolt und Otilia dem Seübolt. Frigia geht darauf ein, ebenso

1) Gedruckt zu Nürnberg durch Balthasar Scherffen Anno MDCXVIII. — Schon Arnim hatte seine Posse „Janns erster Dienst" auf einem Fastnachtsspiel Ayrers aufgebaut.

2) Werke XX S. 30.

die Mägde, die sich hohen Lohn davon versprechen. Türck instruiert sie, wie sie sich zu benehmen hätten, und führt ihnen die Junker zu. Jedem von diesen spiegelt er vor, dass er der allein Begünstigte sei, ihm zugleich Stillschweigen gegen den andern gebietend. Die Mägde sind den beiden Hofschranzen trotz deren Drängen nicht zu Willen, da Frigia sie zur Zucht ermahnt hat. Als Seübolt und Leipolt sehen, dass sie in dieser Hinsicht nichts ausrichten können, suchen sie, um die Wette nicht zu verlieren, wenigstens Ring und Geheng zu bekommen. Frigia, der ihr Wunsch durch Willa und Otilia vorgetragen wird, gibt den Mägden die Schmuckstücke, und Leipolt erhält von seiner Schönen den Ring, Seübolt von der seinigen das Geheng. Freudenreich ist inzwischen durch Apollo geheilt worden und zieht mit Claudius heim nach Griechenland. Die Hofjunker prahlen vor einander mit den eroberten Liebespfändern und warten schadenfroh auf den Jägermeister, um ihre Wette zum Austrag zu bringen. Als Claudius eingetroffen, tragen sie den Handel dem Fürsten vor; dieser will aber, bevor er entscheidet, die Beklagte vernehmen. Frigia tritt den Junkern gegenüber, da müssen die Gefoppten beide gestehen, dass sie ihr Pfand von einer andern erhielten, und die Mägde, als diese dazu kommen, wohl oder übel anerkennen. Sie werden an ihrem Gute gestraft und verdammt, sich mit Willa und Otilia zu verheiraten.

Immermann hat sich sehr eng an das Vorbild angeschlossen; oft sind die Worte Ayrers nur in ein modernes Gewand gekleidet worden. Um eine Verbindung mit der Hauptfabel zu erzielen, verlegt er den Schauplatz nach Neapel und identifiziert Amuratus mit dem neapolitanischen König, Freudenreich mit dessen Sohn. Des Claudius Entfernung von der Heimat wird durch den Feldzug begründet, auf dem er den Prinzen begleitet. Sogar das Motiv der Verrücktheit des Königssohnes ist beibehalten, aber mit dem Unterschiede, dass die Besessenheit nicht tatsächlich, sondern nur im Wahne seiner Umgebung vorhanden ist. Immermann erkannte ferner, dass die Eifersucht für die komische Wirkung unentbehrlich sei, und erhöhte die Komik dadurch, dass Claudius als alter Mann einer jungen Frau — die Grundsituation derartiger Komödien —, von heftigster Eifersucht geplagt, sich beinahe selbst eine Grube gräbt, indem er, um seine Gattin auf die Probe zu stellen, die Kammerherren Seybold und Thymian persönlich anstiftet, ihr den Hof zu machen. Die Wette unterdrückte Immermann, da er das Unlebendige der Ayrerschen Räte, die immer nur an das Wettobjekt denken, gefühlt haben mochte, und wählte als Motive des Handelns für Seybold die Sinnlichkeit,

von der die komische Darstellung des Ehebruchs meistens auszugehen pflegt, und für Thymian die Eitelkeit. Während uns Ayrer wiederholt bedeutet, dass das Verhältnis zwischen den Paaren platonisch bleibe, stellt der Nachdichter des neunzehnten Jahrhunderts in derber, eindeutiger Weise dar, dass von den „Liebenden‟ die letzten Konsequenzen gezogen werden. Die Düpierung der beiden Schranzen ist allein Johann Türcks Werk. Frigia, aus der Immermann, ihr Temperament andeutend, eine Frigida macht, weiss von dem ganzen Handel nichts; die zu der Komödie nötigen Kleider und Schmuckstücke werden ihr heimlich entwendet. Bei einer Fabel wie dieser, pflegen die Dichter meistens die Komik in den Gegensatz zwischen der Würde des bejahrten Mannes und der frischen Regsamkeit der jungen Frau zu legen; Immermann macht die Gattin selbst zu einer komischen Person. Der von Türck angesponnene Scherz bekommt ihr übel, denn der sich betrogen wähnende Gatte wütet wider sie. Er selbst, — nicht die Räte, wie bei Ayrer, — bringt die Sache vor den Fürsten, und steht dann, als alles enthüllt ist, um so lächerlicher da.

Die Hauptfabel des „Auges der Liebe‟ entbehrt der nötigen Spannung, die Beziehungen zwischen dem neapolitanischen und dem deutschen Hof zeugen von Mangel an Erfindungskraft, und die Überwucherung durch die Nebenhandlung im Hause des Jägermeisters fällt unangenehm auf, zumal der an und für sich hübsche Grundgedanke des Stückes, die Variation eines Calderonschen Themas, zu wenig ausgeführt ist; das, worauf es hauptsächlich ankommt, die Erkennung der Entstellten durch den Prinzen, wird nur erzählt; der Beurteiler des Werkes in den Wiener Jahrbüchern [1]) sagt: „Es hätte ein schönes Spiel der Liebe werden mögen, wie die Dämmerung zum Lichte, die Ahnung zur Überzeugung wird. Da der Gegenstand durch die Poesie, deren Organ die Rede ist, behandelt worden, hätte auch hier die Rede ihren Antheil haben müssen. Aus der Rede hätte sich eben so gut, als durch den Schein ihrer glanzvoll erhaltenen Augen und den Silberklang ihrer Stimme aus der Hässlichen die Schöne gestalten mögen. Zwar kann man einwenden: das sey die eigentliche Macht oder der Zauber der Liebe, dass der Prinz beym ersten Anblick wisse, wer die Gestalt sey? Allein diese Erklärung geht über die psychologische Wahrheit und die eigene Erklärung des Prinzen hinaus, welcher sie am Auge und an der Stimme erkannte. Ungleich dramatischer wäre es gewesen, wenn zuerst Entsetzen (wie jeden, der sie

1) Bd. XXXV S. 63 f.

sieht), aber verbunden mit einer leisen Ahnung ihn ergriffen hätte. Im Kampfe wäre letztere immer lauter geworden und hätte jenes endlich überwältigt. Wie der Verfasser die Erkennung behandelt, wirkt sie überraschend für den Moment; die Liebe erscheint aber dadurch nicht geadelt, im Gegentheil trägt sie mehr den Charakter des rohen Instinktes an sich, der um so widriger wird, wenn man an die hässliche Schale denkt. Vermuthlich verführte ihn zu solcher Behandlung die Vorstellung, dass ein Scheusal weder auf der wirklichen, noch auf der ideellen Bühne erscheinen dürfe, und die Person, welche das höchste Interesse einflössen solle, nicht abscheuerregend dastehen könne."

Die Exposition im ersten Aufzuge ist ähnlich gezwungen, wie die im „Periander"; damit der Leser orientiert werde, führt Claudius dem König sein ganzes Leid vor Augen. Immermann sucht die ungeschickte Technik als ein Mittel der Komik zu brauchen, doch gelingt ihm das in den Augen dessen, der den „Periander" kennt, nicht. Der Dialog zwischen König und Jägermeister erscheint uns nur als ein Behelf, eine Bemäntelung des Nichtkönnens. Alle Vorbedingungen der Handlung kennen wir erst am Schluss des ersten Aktes, nachdem wir uns noch durch mehrere breite Monologe und Dialoge durchgewunden haben. Die Handlung beginnt im zweiten Aufzuge nach einer langen Introduktion, die nur durch des Dichters Freude am Dialog zu erklären ist, mit der Eröffnung der Feindseligkeiten zwischen Deutschland und Neapel. Es wäre ratsamer gewesen, das Stück, das sich teilweise als eine Parodie auf die Schwerfälligkeit darstellt, knapper zu halten.

Die Nebenhandlung entspricht eher den dramatischen Anforderungen; die Szene im vierten Aufzug, in der Frigida mit den Kammerherren zusammenstösst und Johann Türcks Spiel beinahe verloren scheint, ist gewagt, spannt aber die Aufmerksamkeit des Hörers und Lesers scharf an. Gut und wirklich dramatisch sind die Szene an der Brücke und das Verhör, das mehrere Jahrhunderte früher in verschiedenen Susanna-Dramen ähnlich gestaltet wurde. Es war ein guter Gedanke des Tieckschülers Immermann, den unentwirrbar erscheinenden Knoten nicht vom Könige, wie Ayrer es tut, sondern von dem Prinzen lösen zu lassen, der für toll ausgegeben wird, aber der einzige ist, der die Sachlage übersieht. Zum Schluss betont der Dichter noch einmal den Grundgedanken:

„Manches hier zu untersuchen bliebe;
Doch ein Wunder ist das Aug' der Liebe."

Ebenso verfuhr er 1836 bei seiner Bearbeitung von Calderons „Tochter der Luft“, da er das Thema der Dichtung „der beliebten Deutlichkeit halber dem Publico in die Hand geben zu müssen meinte“. [1])

Von den ernsten Figuren tritt Amanda zu wenig hervor, und der König ist in einfachen Linien gehalten, nur den Prinzen hat Immermann reicher ausgestattet. Wir lernen den Vierundzwanzigjährigen zunächst als einen durch den Verlust der Geliebten tief Gebeugten kennen. Claudius' Aufforderung, sich auszusprechen, lehnt er sanft ab, erst als dieser in seiner Aufdringlichkeit beharrt, verliert er die Geduld und wappnet sich mit Hohn. Seine weltverachtende, bittere Stimmung wird nun von allen als Anzeichen einer Geisteskrankheit angesehen. Die Nachricht von der Ankunft der Rechenschaft fordernden deutschen Gesandten begrüsst er mit Freude, weil sich ihm damit die Aussicht auf ein Tatenleben eröffnet, in dem er seinen Schmerz betäuben kann, denn das tatenlose Dasein am Hofe mit allen seinen Äusserlichkeiten ist ihm zum Ekel; auch scheint er die unbestimmte Empfindung zu haben, dass er dadurch dereinst Amanda wiedererringen werde; er wird geradezu aufgeräumt und hat seine Lust daran, die Hofleute zu narren. Als der deutsche König als Sühne für das Verschwinden der Prinzessin die Hälfte des neapolitanischen Reichs verlangt, ergreift der Prinz für seinen Vater das Wort und wirft Deutschland den Fehdehandschuh hin. Im dritten Akt sehen wir ihn im höchsten Entzücken, denn er hat die Geliebte gefunden. An den Kampf denkt er zunächst nicht, endlich jedoch besinnt er sich auf seine Pflicht, übernimmt das Kommando, siegt und schliesst Frieden. Obwohl Oberon der Prinzessin ihre frühere Gestalt noch nicht wieder verliehen, führt sie der Liebende als seine Braut nach Neapel. Die Bedenken des Vaters vermögen nichts auf ihn, er will die Missgestaltete heiraten. Um einen letzten Beweis von der Klarheit seines Denkens zu geben, hält er im Hause des Claudius Gericht und bringt durch geschicktes Inquirieren die Wahrheit an den Tag. Oberon hat inzwischen Amanda wiederhergestellt und damit seine Treue belohnt.

Die komischen Figuren waren im Umriss von Ayrer vorgezeichnet worden, und es galt nur, die Konturen auszufüllen. Am meisten tritt unter ihnen der fünfzigjährige Claudius in den Vordergrund, und zwar so sehr, dass er oft das Interesse für den Prinzen zurückdrängt. In der Jugend soll er „ein tapferer Degen und aufgeweckter Kopf“

1) Werke XIX S. 153.

gewesen sein, jetzt ist er „ein kurzer Auszug und vollständiger Inbegriff aller Thorheiten, der Spielball seiner eigenen Einbildungen! Er hält sich für den weisen Salomon und tobt, wenn ihm eine Fliege zu nahe kommt. Er will von Julius Caesar reden und geräth im Verlaufe des Gesprächs auf die neue Mode der doppelten Westen". Dem schmerzerfüllten Prinzen drängt er seine albernen „Tröstungen" (S. 106) auf, ist aber sehr erstaunt, als dieser ihn in derselben Weise zu „trösten" sucht. Bei den Kriegsrüstungen legt er den Hauptwert darauf, dass auch die Listen mit eingepackt werden, „das sind liniirte Papierbogen; da kommt hinein, wenn ein Soldat den Durchfall kriegt, das heisst: absens krank, und wenn eine Troddel verloren geht, die geräth in den Waffen-Rapport unter das Manquement. Das ist die Grundlage vom ganzen Kriege". Sonst denkt er nur an seine eigene Bequemlichkeit. Der Diener soll die Schlafmützen, die er ihm für den Feldzug einpackt, genau nach den Regeln ziehen und krämpeln, die er vorher von seinem Herrn erhalten hat, dazu jede Mütze oben mit einem Bande oder Zwirnsfaden zusammenbinden, „damit die Zipfel nicht so närrisch über das rechte oder linke Ohr hängen!", denn „ein vornehmer Mann muss nie lächerlich werden", worauf ihm Johann Türck erwidert: „Ihr sollt durch die Schlafmützen nicht lächerlich werden, Herr Jägermeister." Zu seinen strategischen Heldentaten gehören die Beförderung eines Fähnrichs zum Hauptmann unter der Begründung, dass er bei seiner Schar das beste Riemzeug habe, und die Übersehung eines grossen Flusses bei dem Entwerfen des Schlachtplans. Als der Prinz sich weigert, am Kampfe teilzunehmen, und auf ihm nun allein die Verantwortung ruht, verliert er völlig den Kopf. Noch komischer ist Claudius als Ehemann. Sein ängstliches Bestreben, der jungen Frigida zu gefallen, äussert sich einmal in den Worten: „Ich habe mich erhitzt, ich wollte, ich könnte jetzt zu meiner Frau gehen! Ich muss sehr wohl aussehen! In gewissen Jahren ist die Erhitzung gut." Schon die Erwähnung Frigidas durch andere bringt sein Blut in eifersüchtige Wallung, doch solange er die Gattin beaufsichtigen kann, beruhigt er sich immer wieder. Als aber der Ausbruch des Krieges ihn auf längere Zeit von Haus und Hof zu entfernen droht, erreicht seine Eifersucht den Gipfel, und er begeht jene Torheit, die er bald darauf heftig bereut. Bei dem Empfang von Ring und Kette zweifelt er keinen Augenblick an der Untreue seiner Frau, und schwört blutige Rache, ohne sich durch die Vorstellungen des Prinzen bekehren zu lassen. Das Resultat des Verhörs bedeutet für ihn darum eine Blamage.

Der breite eingebildete Narr ist nicht ohne Witz gezeichnet, darf aber auf Originalität keinen Anspruch machen. Er hat ebensoviel von Polonius, wie der Prinz der ersten Akte von Hamlet, allerdings erscheint die Shakespearesche Gestalt bei Immermann bedeutend vergröbert. Den Vernunftkultus hat Claudius von Tieck's Komödienfiguren gelernt.

Die beiden Kammerherren sind Geschöpfe von der Art der Edelleute im „Petrarca". Thymian ist dem Jägermeister wesensverwandt mit einem Stich in das Sentimentale. Mit ihm teilt er die breite Ausdrucksweise, die schwerfälligen Konstruktionen, die ihm bei seiner Gesandtenrede vor dem deutschen König ein böses Missgeschick bereiten.[1]) Wir lernen Thymian als einen eitlen, anmassenden Menschen kennen, der sich den Liebling aller Männer und Frauen, den von Bettlern und Königen Geliebten nennt, und der von jeder Schmeichelei entzückt ist. Bei keinem Dinge fällt ihm etwas anderes ein, als seine eigene Person. Den Hirsch fehlt er auf der Jagd, weil er, wie er behauptet, es nicht „über das Herz bringen" könne, „arme wehrlose Thiere zu tödten". Johann Türck erzählt von ihm: „Er schwimmt Tag und Nacht in edeln Empfindungen wie ein Eidotter im Weissen oder wie ein Kapaun in Sardellenbrühe und glaubt ernstlich, er sei zu gut für diese Welt. . . . Von solchen und ähnlichen Gedanken an sich selber ist er aufgetrieben wie eine Kuh, welche die Padde hat; man müsste versuchen, ihn mit dem Trokar zu operieren." — Seybold ist origineller. Haben wir uns den korpulenten Thymian gravitätisch einherstolzierend zu denken, so müssen wir uns Seybold als ein dürres, quecksilbriges Männchen vorstellen, der nur durch künstliche Mittel gedrungen und stämmig erscheint. Er schneidet beständig Gesichter, reckt, dehnt und zerrt sich, bewegt seinen ganzen Körper, „hustet, prustet, räuspert, schnalzt und schnarrt". Türck kündigt ihn mit den Worten an: „Draussen befindet sich Watte von Lyon, eine Haartour aus London, ein Cul de Paris, ein grosser Hut nebst Stiefeln und Sporen und bittet um Vorlass" und schildert ihn als taktlos und aufdringlich, vermutlich eine Folge niederer Herkunft: „Er gehört zu Denen, welche, wenn man sie zur Thür hinausgeworfen, zum Fenster hereinsehen, fragend, was ferner zu Befehl

---

1) Den Witz mit dem Vordersatz ohne Nachsatz kann Immermann Tieck (Schriften X S. 13) entlehnt haben; er kehrt übrigens nicht nur in der „Schelmischen Gräfin" (R. M. Meyer, Gedächtnisschrift S. 51), sondern auch noch in den „Epigonen" (Werke VI S. 17) wieder.

stehe. Elfmal abgewiesen werden, giebt ihm den Muth, zum zwölften Mal wiederzukommen.“ „Seine Seele ist die Trödelbude abgetragener Gedanken, und sein Leib lässt manches zu wünschen übrig.“ Keine Strafe kann den frivolen, lüsternen Gesellen empfindlicher treffen, als die Verbannung von Stadt und Hof auf das platte Land:

„Was soll ich in der Einsamkeit beginnen?
Gerne spring' ich in den Höllenrachen,
Kann ich nur wie sonst Visiten machen.“

Von dem Epigramm „Der Kammerherr“ [1]) bis zum „Münchhausen“ [2]) hat Immermann diesen Typus, in dessen Verspottung Tieck sein nächster Vorgänger war, oft lächerlich gemacht.

Von den Mägden hat jede ihre besondere Physiognomie. Willa, zu Seybold passend, derb sinnlich, ein neues Pandemchen; Ottilie, Thymians Liebste, bildungshungrig und sentimental, ein Glied der Emerentia-Reihe. Frigida, ein armes Landfräulein, das vor dem Hungertode in des Jägermeisters Arme flüchtete, „ist Frigidissima; Gott Amor könnte vor ihr erscheinen, er würde ihr kühles Blut, ihre schläfrige Einbildungskraft nicht entflammen“. Ihr Ideal ist ein „ernster, reifer, wohlgesinnter und gesetzter Mann“, ihr Reich allein die Hauswirtschaft; dort herrscht sie unbeschränkt und zeigt einen seltenen Eifer. Die Figur ist eigenartig, hätte aber feiner ausgeführt werden müssen. Immermanns Absicht, sie in ihrer hausbackenen Tugendhaftigkeit komisch wirken zu lassen, ist nicht unbedingt gelungen.

Keine geringe Rolle spielt der Diener Johann Türck. Abgesehen davon, dass er allein die Fäden der Intrigue in der Hand hält, ist er eine Art Chorus, der die Handlungen der andern mit seinen Reden begleitet. Wie den Prinzen hält man auch ihn für geistig minderwertig, während er der Schlauesten einer ist. [3]) Er macht sich über alle lustig und denkt stets an seinen Vorteil. Selbst als die Schlinge sich für ihn zusammenzieht, verliert er seine gute Laune nicht, schiebt schliesslich, nachdem alles entdeckt ist und er einer exemplarischen Strafe, ja der Entlassung, entgegenzusehen hat, als Entschuldigung seine Dummheit vor und hat wirklich die Genugtuung, dass ihm sein Herr aus diesem Grunde verzeiht. — Türck

---

1) Gedichte S. 156.

2) Koch 2, 2 S. 48.

3) In Tiecks „Zerbino“ spielen der Titelheld und Hanswurst diese Rolle (Schriften X S. 30 f. etc.).

ist das Gegenteil von dem ehrlichen Fedrigo in den „Prinzen von Syracus“, der die Weisheit selber zu sein glaubt und sich dann so gewaltig täuschen lässt, und vom Haushofmeister Stock in den „Verkleidungen“, der sich vergebens bemüht, ein scharfer Denker zu sein, wie Baron Mengerich ihm befiehlt. Gewisse Betrachtungen und Redewendungen Türcks klingen an die der Shakespeareschen Narren an.

Komische Situationen sind reichlich vorhanden. Am drastischsten ist das pathetische Zwiegespräch zwischen Thymian und Ottilie, dem Türck ein so plötzliches Ende bereitet. Wie Dunst und Pandemchen sich mit Versen aus dem Nibelungenliede etc. bombardieren, so hier der Kammerherr und die Magd mit Zitaten aus der neueren Literatur. Die überwiegende Mehrzahl stammt aus den Werken Schillers (Braut von Messina, Jungfrau von Orléans, Maria Stuart, Don Carlos, Wilhelm Tell usw.), über dessen „Kraftworte“ sich Immermann in dem „Brief an einen Freund“ eine verächtliche Bemerkung erlaubt hatte, [1]) aber ein Wort aus Goethes „Tasso“ muss ebenfalls herhalten. „Sinke der Leib!“ usw. stammt aus Müllners „Schuld“ (IV, 11). Auch an andern Stellen sind bekannte Dichterworte in parodistischer Absicht zitiert oder gar selbst parodiert, wie z. B. Shakespeares:

„Wie süss das Mondlicht auf dem Hügel schläft!“ [2])

in ein

„Wie süss das Mondlicht schläft auf meinen Stiefeln!“

verwandelt wird. — Unter andern Mitteln der Komik, bewussten Anachronismen, Missverstehen und Verderben von Fremdworten, romantischer Ironie, übertriebener Anwendung bekannter Sprachfiguren (Parenthese, Parallelismus, Wiederholung, Refrain, Klimax etc.) und karrikaturistischer Knappheit des Dialogs (S. 133) bevorzugt Immermann wieder das Wortspiel, das er manchmal gar zu weit ausdehnt, ohne dabei Jean Pauls Grundsatz zu beherzigen: „Das Wort des Spiels muss ich finden, nicht machen.“ [3]) Die Komik im „Auge der Liebe“ ist zum Teil sehr grob, einzelne Szenen streifen an das Possenhafte.

An demselben Fehler leidet die Satire; sie richtet sich gegen den Büreaukratismus und seine kleinliche Pedanterie, zumal in der

---

1) Koch 1, 2 S. 309.

2) S. „Kaufmann von Venedig“ (V 1), nicht „Romeo und Julia,“ wie R. M. Meyer (Gedächtnisschrift S. 85) behauptet. Siehe Shakespeares dramat. Werke, übers. v. Schlegel u. Tieck 3. Aufl. Berl. 1844. VI 266.

3) Vorschule der Aesthetik, Hamburg 1804. S. 316.

Militärverwaltung, gegen den schwülstigen Kanzleistil, das steife Hofzeremoniell, und gegen die Art, wie man sich in Deutschland unterhält; besonders abgesehen hat Immermann es ferner auf den Vernunftkultus der Aufklärungszeit und die hohle äusserliche Bildung der Frauen, gegen die schon Molière gekämpft hatte; sämtlich Motive, die in den späteren Werken des Dichters wiederkehren. Auf die Magd Ottilie folgte z. B. bald das adlige Fräulein Luciane in der Novelle „Der neue Pygmalion", „Das gebildete Frauenzimmer", das Begrüssungen mit poetischen Reminiszenzen erwidert. [1]) — Abeken [2]) freute sich, dass Claudius „die hohen idealischen Tröstungen", womit man sich gerade in den zwanziger Jahren so „breit" machte, „im Munde führe". Auch der Rezensent des Allgemeinen Repertoriums [3]) rühmte, dass Immermann „den Personen in ihrer sagenmässigen Urzeit, Charaktere, Eigenheiten, Lächerlichkeiten, Abgeschmacktheiten unsrer Tage, zu bester Gemüthsergötzung des Lesers, und dies alles so treffend giebt, dass diesem . . . hin und wieder gewisse ganz bestimmte Ereignisse, Verhältnisse, Erscheinungen der letzten Jahre beifallen müssen, wenn man diese auch in ihrer historischen Bestimmtheit so wenig, als der Dichter, mit Namen nennen darf; und indem er auch im Allgemeinen dem Ganzen eben diesen Ton, eben diese Farbe gegeben hat".

Der Kritiker mag auch schon empfunden haben, was später ausgesprochen worden ist, [4]) dass nämlich Immermann bei dem Prinzen in den ersten Akten die Person des damaligen preussischen Thronfolgers, späteren Königs Friedrich Wilhelm IV., vorgeschwebt habe. Der Prinz von Neapel hat das Phantasie- und Temperamentvolle, das reiche Gefühlsleben, aber auch die Schlagfertigkeit und Spottsucht des Hohenzollern, sowie jene „genialische" Neigung, sich keck und rasch entschlossen in die Regierungsgeschäfte zu mischen, mit der die Feindschaft gegen allen Zwang, alle Pedanterie Hand in Hand geht. Ganz deutlich weisen auf den jungen Friedrich Wilhelm die Worte: „Der Gnade Gottes bedürfen wir Alle. Wehe dem Könige, der nicht von Gottes Gnaden ist!" [5]) — Der Prinz der letzten Akte hat nichts

---

1) Werke VIII S. 22 f. — S. auch die ältere Fassung im „Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für 1825".

2) Abeken an Immermann, den 18. März 1823. Ungedruckt im Archiv.

3) Nr. 6. 1825.

4) Von Rich. M. Meyer, Gedächtnisschrift S. 54.

5) Der Thronfolger, der in der „Schule der Frommen" auftaucht, sowie der Erbprinz von Dünkelblasenheim im „Münchhausen" sind ebenfalls auf

von dem preussischen Thronerben, sondern ist nur „der typische junge Sieger“.[1]) Das realistische Element in diesem Charakter hat der Dichter seinem eigenen Selbst entlehnt. Das Wort:

„Keine Schwärmereien!
Mir ist nichts verhasster als ein Schwärmer;
Glaubt, ich bin ein derber Sohn der Erde!“

ist von Forschern oft genug, und mit Recht, für Immermann selbst in Anspruch genommen worden. Die Klagen des Prinzen: „Ach, dass ich mir nichts einbilden kann! O Götter, aus welchem Thone formtet Ihr meine Seele? Welche Saiten habt Ihr in mir aufgespannt, dass sie ewig nur das Lied von Gegenwart tönen und keine Zukunft kennen und keine Vergangenheit? Was hilft es, dass ich meine Gedanken umarme und mit der Luft buhle? Lieben kann man nur ein zweites Fleisch und Blut. Ich hab' es gehabt und war zufrieden; nun ist es nicht mehr bei mir, und es ist für mich nicht mehr da“ dürfen wir jedoch nicht auf ihn deuten. Immermann dachte dabei vielleicht an Heinrich von Kleist, über den er 1822 folgendes schreibt:[2]) „Sehr merkwürdig für die Charakteristik dieses eigenthümlichen Geistes ist mir die Stelle in einem seiner Briefe, worin er klagt, dass er so einsam sei, und „dass nur die gegenwärtigen Freunde ihm etwas, die abwesenden aber immer verloren seien“. Es deutet dies auf eine gewisse Schwäche der Seele hin, welche der sinnlichen Versicherung bedarf, statt dass der gesunde, starke Geist die schönsten Einflüsse oft in der Entfernung von dem, was ihm lieb ist, empfindet und eine Wonne der Sehnsucht kennt.“

Für die Auffassung des Volkes gilt dasselbe, was in andern Kapiteln darüber gesagt ist. Wie Zoraide in der älteren Fassung des „Thals von Ronceval“ die Mohren, um sie zum Kampfe anzuspornen, besonders daran erinnert, dass der Feind ihnen Speise und Trank raube, so spekuliert auch der Prinz in derselben Lage auf den Hunger und Durst seiner Untergebenen. (S. 156.)

Für die pathetischen Reden wählte Immermann den Vers, für die übrigen die Prosa. Der Grundvers ist der fünffüssige Trochäus, ein etwas schleppendes Mass, das aber hier, zumal in den Partien, „wo die parodische Tendenz vorblickt“, berechtigt, weil dem Sinne an-

---

den späteren preussischen König zu deuten. Auch in dem Prinzen Adalbert der „Verkleidungen“ hat Immermann an einen preussischen Prinzen gedacht.

1) Rich. M. Meyer a. a. O.

2) Blätter für literarische Unterhaltung, 1844, S. 1190 ff.

gemessen, sein mag. Vereinzelt finden sich vierfüssige Trochäen, noch seltener Jamben. Abeken hat dem Dichter auch in metrischer Hinsicht mit seinem Rat beigestanden. Auf seine Veranlassung änderte Immermann z. B. den ersten Vers des ersten Aktes, der anfangs lautete:

„Der gefleckte Hirsch, des Waldes König“

in

„Der gefleckte König dieser Wälder“.

„Liest man“, schrieb ihm der Freund, „Dĕr gĕflĕckte: so wird man gleich zum Anfang in einen falschen Rhythmus geführt, der hier nicht stattfinden darf.“ [1]) Auch mahnte ihn Abeken, doch ja nicht die Versfüsse mit den Wortfüssen zusammenfallen zu lassen:

Arme | Tage | dumpfe | schwarze | Nächte
Bleiche | Morgen | stunden | bittrer | Abend
Still und | froh ich | hätte | können | weinen

„Solche Verse werden Sie, wenn Sie genau auf die Melodie achten, nicht gut finden; ebenso wenig als Schillers:

Ihrer | Jugend | holde | Rosen | blühen.“ [2])

Den ersten Vers goss Immermann infolgedessen um:

„Arme Tage jetzt! Verweinte Nächte.“

Auch die dritte der getadelten rhythmischen Reihen verwandelte er, aber ohne sie zu bessern:

„Still und | froh! Mir | kamen | einmal | Thränen.“

Im ganzen hat Immermann des Freundes Mahnung wenig beherzigt, fast auf jeder Seite finden sich mehrere Verse, in denen durchweg Fussende und Wortende zusammenfallen. Noch andere Stellen des Manuskripts hat Abeken der Verbesserung bedürftig erachtet, zuweilen handelte es sich allerdings nur um einen Hiat, der Immermann entwischt war. Zur weiteren Belehrung sandte er dem Dichter einen kurzen Auszug aus den metrischen Vorlesungen seines Freundes Voss.

Den Reim hat Immermann bewusst in den Elfenszenen eingeführt, sonst ist er, abgesehen von den Stellen, wo er zur Hebung des Abgangs dient, willkürlich verwendet. Selten braucht er ihn als Mittel der Komik.

Im Ausdruck hatte Abeken auch einiges zu tadeln. Eine Frage, wie „Haben mich die Knospen Deiner Brüste nicht angesehn, wie Augen?“ schien ihm im Munde des Prinzen unstatthaft, und Immer-

---

1) Den 18. März 1823. Ungedruckt im Archiv.

2) Ebenda.

mann beseitigte sie. Anderes, das noch weniger am Platze ist, blieb leider stehen, z. B. Türcks „Fas und Nefas" (S. 150) und vor allem das überaus geschmacklose Bild von den Hebeammen (S. 157). Die Prosarede enthält diesmal mehrfach Dialektisches, Ober- und Niederdeutsches in bunter Mischung. Die Verse geben häufig reine Prosa, aber auch manches Reizvolle, so dass es begreiflich erscheint, wie Abeken neben tadelnswerten Einzelheiten ein ganzes Register von Stellen anführen konnte, die ihm wohl gefielen. „Solche", schrieb er, [1]) „wo das bewegteste Gemüth Liebe oder irgend eine andre Leidenschaft aussprechend, sich ergiesst, gelingen Ihnen herrlich; da fliessen Ihnen Wort und Gedanken zu, die Melodie ergiebt sich von selbst, und ich finde von dem Elend Andrer, die nicht zum Dichter geboren sind, aber sich abquälen, um, was in ihrem Gemüth dunkel liegt, kümmerlich in Worte zu fassen, keine Spur." —

Von allen Jugenddramen Immermanns ist „Das Auge der Liebe" dasjenige, in dem seine Zugehörigkeit zur Romantik sich am deutlichsten zeigt, wenn auch im Titel das Wörtchen „romantisch" im Gegensatz zu den „Prinzen" fehlt. Sein wichtigstes Vorbild ist hier wieder Tieck. Die Mischung märchenhafter und satirischer Züge ist seinen Komödien nachgebildet und die romantische Ironie, die sich öfter hervorwagt, weist ebenfalls auf diese zurück. Im einzelnen habe ich schon verschiedene Berührungspunkte festgestellt, die sich noch erheblich vermehren lassen. Nur blieb Immermann im Gegensatz zu Tieck in den Grenzen, die die Rücksicht auf die Bühne steckt. Neben dem deutschen Romantiker sind Shakespeare und Calderon seine Muster; mit beiden Dichtern beschäftigte er sich damals eingehend und unterzog ihr Schaffen einer vergleichenden Betrachtung. [2]) Unter Shakespeares Werken wirkte nächst den Elfenkomödien wieder „Hamlet" besonders stark. In der Kleinodienaffäre ist Immermann nicht allein von Ayrer, sondern auch von Shakespeares „Cymbeline", in der Charakteristik der komischen Figuren von den Falstaffszenen abhängig. Das Einquartierungsmotiv in Verbindung mit dem Bauernpaar fand er in Calderons „Tochter der Luft"; auch die Entdeckung Amandas mag auf die der Semiramis zurückgehen.

Als der Dichter sein Lustspiel an Varnhagen schickte, begleitete er es mit den Worten: „Möchte ich nur selbst das Behagen daran finden, als an den früheren Versuchen. Aber ich sehe immer mehr

---

1) Den 18. März 1823. Ungedruckt im Archiv.

2) Blätter für literarische Unterhaltung. 1844. S. 1190 ff.

ein, dass dramatische Poesie sich nur im Verkehr mit der Bühne lernen lässt, und dass entfernt von ihr, nur Skizzen und Studien entstehen können.“ [1]) Immermann tut sich damit Unrecht, denn das „Auge der Liebe“ ist bühnenfähiger als seine früheren dramatischen Produkte. Auch Abeken glaubte, dass es auf dem Theater eine gute Wirkung erzielen würde. Dieser sonst so einsichtsvolle Mann behauptete übrigens, Grillparzer könne keine Szene schreiben, wie die zwischen Claudius und dem Prinzen im ersten Akt. (!)[2]) Heines Gefühle scheinen, wie bei dem „Periander“, geteilt gewesen zu sein. Die Idee des Ganzen und Einzelheiten gefielen ihm, sonst war er nicht ganz befriedigt, [3]) wenn er auch dem Dichter gegenüber behauptete, dass das Werk einen Vergleich mit dem „Sommernachtstraum“ aushielte und Platens Lustspiele an Witz und Reichtum der Poesie überträfe. [4]) Holtei, der so viel für Immermanns Ruhm gewirkt hat, las das Stück 1824 in der Berliner Mittwochsgesellschaft vor und erntete damit grossen Beifall, so dass er es auf seinem Repertoire behielt. 1827 hat er es wieder in einer sehr besuchten glänzenden Versammlung „höchst vortrefflich“ [5]) rezitiert und damit reiche Anerkennung gefunden. Frau Mendelssohn-Bartholdy, des Komponisten Mutter, die der Vorlesung beigewohnt hatte, schrieb danach an den Dichter: „Nur einer so geübten, kunstgewandten Hand, nur mit einem solchen Schatz an Witz, Laune und Keckheit, konnte es gelingen, Wesen auftreten zu lassen, die durch Shakespeare eine bestimmte Gestalt gewonnen hatten. Für mich insbesondere hatten Oberon, Titania und Puck nebst den allerliebsten neckenden Geisterchen noch das individuelle Interesse, dass mein Sohn Felix zum Sommernachtstraum eine ouverture komponirt hat, welche mir, auch zu Ihrem Lustspiele passend, oft vorschwebte.“ [6]) Dr. Carl Weichselbaumer, der Herausgeber mehrerer Zeitschriften, mit

---

1) Den 23. September 1824 [Dorow] Denkschriften und Briefe. 1841. Bd. V S. 135.

2) Den 18. März 1823. Ungedruckt im Archiv. — Auch von Immermann wurde Grillparzer unterschätzt. In den „Papierfenstern“ (Werke IX S. 90) verspottete er die „Sappho“, im Ajaxaufsatz polemisierte er gegen das „goldne Vliess“ (Werke XVII S. 403).

3) Heine an Moser, den 12. Oktober 1824. Ausgabe von Karpeles VIII S. 429.

4) Den 24. Februar 1825. Ebenda S. 434.

5) Stadträtin L.! F. P. Mendelssohn-Bartholdy an Immermann, den 17. November 1827. Ungedruckt im Archiv.

6) Ebenda.

dem Immermann seit einigen Jahren in Briefwechsel stand, nannte das „Auge der Liebe“ „ein schönes Lustspiel, dessen Idee so zart, wie seine Behandlung so gelungen ist“, dass es zweifelhaft erscheine, ob die „flache und seichte Zeitkritik es zu würdigen wissen werde“.[1])

Eine günstige Rezension, die Müllner geschrieben haben soll, ist mir ebensowenig bekannt geworden, wie die schmähende in der Zeitschrift „Hermann“. Wohlwollend ist die Besprechung im Sonntagsblatt,[2]) von der Schultz im Rheinisch-Westphälischen Anzeiger[3]) einen Auszug veröffentlichte. Überschwenglicher lautet das Urteil im Allgemeinen Repertorium,[4]) das ebenfalls teilweise in dem Organ der Firma Schultz und Wundermann[5]) abgedruckt wurde. Der Verfasser dieser Kritik sah in Immermann den künftigen Reformator des deutschen Lustspiels, wogegen der Rezensent im Sonntagsblatt bei allen Lobsprüchen, die er dem „Auge der Liebe“ erteilte, doch den Wunsch äusserte, der Dichter möge sich „mit seinem eminenten Talent“ nur an „historisch bedeutende Momente der Weltgeschichte“ halten. „Er scheint allein unter so vielen, wenn er seine reiche Phantasie durch ernstes Studium leiten lässt, dazu geschaffen, die Weltgeschichte vor unsern Augen in gedrängten Umrissen zu verkörpern.“ In den Wiener Jahrbüchern[6]) wurde das Lustspiel die gelungenste von Immermanns bis 1826 erschienenen Dichtungen genannt, aber wieder als nur für die „Lesewelt“ geschrieben betrachtet. Der Kritiker gibt allerdings zu, dass sich eine Aufführung des Stückes denken liesse. „Mitten im Spiel der Phantasie hat er es verstanden, Momente zur plastischen Anschaulichkeit hervorzuheben. Freylich würde das theatralische Interesse hauptsächlich auf den komischen Szenen beruhen, von diesen dürfen aber auch einige auf einen ganz besondern Beyfall Anspruch machen. Die Auftritte zwischen Tymian und Seybold mit den Kammermädchen als Damen sind schon beym Lesen belustigend, würden aber erst auf den Bretern ihre ganze komische Kraft entfalten können, während freylich andere witzreichere Einfälle verlieren müssten. Die Einwirkung gebe dem Ganzen Rundung, wie denn ihr neckendes Treiben im letzten Akte zum

---

1) An Immermann, den 4. Dezember 1824. Ungedruckt im Archiv.
2) 1824. Stück 50.
3) 1824. Beiblatt zu Nr. 102.
4) 1825. Nr. 6.
5) Rheinisch-Westfälischer Anzeiger. 1825. Beilage 37.
6) Bd. XXXV S. 61 ff.

belustigenden Bühnenspiele würde. Es wäre wohl zu wünschen, wenn einmal der so überflüssig an unbedeutende Stücke, und da, wo er die ernstere Poesie nur stört, verschwendete Prunk zur Ausstattung eines solchen lustigen Elfenstückes, wie der Sommernachtstraum, verwendet würde. Für unsere Bühne wäre das Auge der Liebe in dieser Beziehung noch geeigneter. Aus dem Dunst- und Wolkenspiel der Geister und dem plumpen Treiben der karikirten Narren träten dann um so strahlender die Hauptgestalten des Prinzen und, zum Schlusse, der Prinzessin, vor.“ [1])

Im Sonntagsblatt war gesagt worden, das Stück würde sich besonders zur Aufführung auf einem Volkstheater, wie das Königsstädtische in Berlin, eignen. Zu Anfang des Jahres 1828 nahm denn auch die Leitung dieser Bühne eine Aufführung des Werkes in Aussicht. Kaum hatte Immermann davon gehört, so machte er sich an eine Bearbeitung seines Lustspiels und sandte sie mit folgenden Zeilen der Direktion: [2])

Hochgeehrtester Herr!

Durch Herrn Fränckel hatte ich vernommen, dass das Königsstädter Theater mein Lustspiel: „Das Auge der Liebe“ in die Szene zu setzen geneigt sey, und dass man von mir eine Bearbeitung wünsche. Ich habe mich dieser Arbeit unterzogen, und beehre mich, Ew. Wohlgeboren das Exemplar der Bearbeitung ganz ergebenst zu übersenden, mit dem Wunsche, dass Ihnen die Veränderungen genügen, und Ihnen das Stück bühnengerecht gemacht haben mögen. Das Exemplar sieht etwas verworren aus; mir fehlte die Zeit, eine Abschrift zu veranstalten, indessen hoffe ich doch, dass Sie sich daraus vernehmen können.

Auch in seiner gegenwärtigen Gestalt wird die Darstellung immer noch grosse Schwierigkeiten haben. Indessen dürften diese doch durch die vortrefflichen komischen Talente, welche die dortige Bühne zieren, gewiss überwunden werden, wenn sie meine Dichtung nur so anspricht, dass die Darstellenden sich durch dieselbe in die rechte komische Laune und Begeisterung versetzt fühlen.

---

1) Sonst kenne ich nur eine unbedeutende lobende Anzeige des Werkes in der Literaturzeitung vom 10. Oktober 1827.

2) Wahrscheinlich an Kunowsky gerichtet. Ungedruckt im historischen Museum am Napoleonstein bei Leipzig, dessen Besitzer, Herr Bertsch, mir freundlichst die Veröffentlichung gestattete.

Finden Sie nach der Ihnen mehr als mir beiwohnenden Local- und Theaterkenntniss noch manches zu stark oder fast ungehörig, so tilgen Sie immerhin, was Ihnen missfällt. In Hauptsachen würde aber, wie ich glaube, nichts mehr geändert werden dürfen, wenn das Ganze in seinem Genre bleiben soll. Ich glaube, dass wir die Musik stark um Hülfe ansprechen müssen, um die Zuschauer in die romantische Stimmung zu versetzen, in welcher dergleichen Dichtungen überhaupt nur anklingen können. Alle Elfenszenen insbesondere müssen nach meiner Meinung, auch wo nicht eigentlich gesungen wird, mit Musikbegleitung und melodramatisch gegeben werden. Ob es nicht besser ist, die Darstellung bis zum Herbst auszusetzen, stelle ich Ihnen zur Erwägung anheim. Dessgleichen muss ich mich den bei Ihrer Bühne geltenden Grundsätzen hinsichtlich des Punkts, ob sie Honorar für eine solche Bearbeitung giebt, unterwerfen.

Es ist mir sehr angenehm gewesen, mit Ew. Wohlgeboren in dieser Art in Verbindung treten zu dürfen und habe ich die Ehre, mich mit vorzüglicher Hochachtung zu unterzeichnen als

Ew. Wohlgeboren

ganz ergebener Diener
Carl Immermann,
Land-Gerichts-Rath.

Düsseldorf, den 4. März 1828.

Im Herbst hatte man mit der Einstudierung noch nicht begonnen, Immermann erkundigte sich am 11. Oktober danach und machte den Vorschlag, die „Schule der Frommen“, die er gleichzeitig zur Aufführung einsandte, dem „Auge der Liebe“ voranzuschicken.[1] „Die Schule der Frommen“ scheint vom Königsstädtischen Theater, wie von anderen Bühnen, abgelehnt worden zu sein, das „Wagstück“[2] mit dem „Auge der Liebe“ wurde noch Ende des Jahres 1828 unternommen; die Uraufführung fand am 30. Dezember statt.[3] Über die Bearbeitung, die Immermann dem Lustspiel hatte angedeihen

1) Immermann an L. Angely, Regisseur an der Königsstädter Bühne, den 11. Oktober 1828. Ungedruckt im Besitze der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Eine Abschrift verdanke ich Ernst Consentius.

2) Ebenda.

3) Auf dem Theaterzettel hiess es: Das Auge der Liebe. Lustspiel in 5 Akten und einem Vorspiel von Karl Immermann. Neu vom Verfasser zur Darstellung eingerichtet. Musik von C. Blum.

lassen, sind wir durch einzelne Blätter in einem Faszikel des Nachlasses einigermassen orientiert. Die wichtigsten Veränderungen sind die engere Verbindung der Elfenhandlung mit der Hauptfabel durch Identifizierung des Knaben Alidor mit dem Prinzen von Neapel, sowie die szenische Darstellung der Anagnorisis, letztere wahrscheinlich veranlasst durch die Vorhaltungen des Rezensenten der Wiener Jahrbücher. Die übrigen Varianten, die das Bruchstück der Handschrift enthält, sind ohne Belang.

Über die Aufführung liegen die verschiedensten Berichte vor. Am wichtigsten ist das Referat Jos. M. Fränkels:[1]) „Schmelka war ganz vortrefflich, ich glaube nicht, dass Sie in Deutschland einen bessern Claudio finden. Auch die Herold [Oberon], Meyer [Prinz Alidor] und Angely [Türck] gut, Bartsch [Thymian] und besonders Rösicke [Seybold] höchst ergetzlich. Parterre und Sperrsitze waren gefüllt, die Logen halb. Oberon[2]) und seine feenhafte Pracht hatte denselben Abend das grosse Opernhaus gefüllt und gewiss manchen Zuschauer aus der Königsstadt abgezogen. Das „Auge der Liebe" wurde mit lebhaftem Interesse aufgenommen, sehr viele Stellen nach Verdienst lebhaft beklatscht, am Schlusse sehr rauschender Applaus, der noch wuchs, als einige wenige Stimmen zu zischen wagten (ein Zeichen des wahren Verdienstes des Stückes) und diese bald zum Schweigen brachte. Darf ich es wagen, Ihnen einige specielle Bemerkungen mitzutheilen, so bitte ich Sie, nicht zu vergessen, dass sie von einem Laien herrühren, den nur sein Intresse für den autor und sein Werk zur Mittheilung anregt. Das Stück ist etwas zu lang für ein Lustspiel, es spielte über $3^1/_2$ Stunden, namentlich, glaube ich, konnte der 3. Akt gekürzt werden. Dagegen vermisse ich ungern die Kriegerszenen, man möchte gern den Claudio in der Schlacht sehen. Ich kenne die Schwierigkeit, [eine] Schlacht auf die Bühne zu bringen; richtet es aber die Regie so ein, dass der Zuschauer nie glauben darf, die Schlacht oder die Heere selbst zu sehen, sondern dass er glauben muss, er sehe davon nur einige kleine Theile und Szenen und sich die Masse hinter der Bühne denken kann, so fällt das Ungereimte und Lächerliche fort, was entsteht, wenn man Heere aufmarschieren sehen muss und 33 Mann zählt.

Die Elfenszenen im Anfang sahen etwas sehr materiell aus, dagegen macht sich die letzte im Mondenschein, wo die Kammerherren

1) An Immermann, den 31. Dezember 1828. Ungedruckt im Archiv.

2) Von C. M v. Weber. Erstaufführung 1826 in London.

geneckt werden, sehr phantastisch und gefiel sehr. Blum's Musik zu der Szene, wo im 3. Akte Titania singt, schien mir auch zu wenig elfenartig. Sollte nicht die Wirkung besser seyn, wenn bey der Frigida nicht der König selbst hereintritt und sich ganz allein anmeldet, um dann gleich wieder abzugehen? Ein Diener könnte vielleicht seine Ankunft und den Grund derselben anzeigen. Ich halte mich überzeugt, das Stück und seine Wirkung gewänne, wenn es eine halbe oder $^3/_4$ Stunde kürzer spielte, und ich glaube, wären Sie bei der Vorstellung gewesen, Sie hätten im 3. Akt und Anfange des 4. manches gekürzt. Die beiden Mägde wurden vortrefflich von der Eunike und der Holzbecher gegeben. Das Publikum hat alle Witze, an denen das Stück reich ist, goutirt; nur ein einziger Ausdruck schien zu verletzen: Die empfindsamen Küchenbesen." Der Bericht endigt mit einem abermaligen Lobe Schmelkas, der sich als wahrer, fein komischer Schauspieler bewährt habe. [1])

Unter den Berliner Freunden Immermanns war Hitzig verhindert, der Aufführung beizuwohnen, schickte aber einen „Substituten" in der Person Chamissos und referierte nach dessen Erzählungen an den Dichter: [2]) „Glänzende Aufnahme, wie sie seyn soll. Volles und zugleich gebildetes (sit venia verbo) Haus; einige male von einer Opposition zu scharren versucht, aber niedergedonnert von rauschendem Beifall; kurz, vollständiger Sieg der Poesie!"

Die Vossische Zeitung [3]) lieferte eine trotz gewisser Ausstellungen sehr günstige Besprechung. „Das Auge der Liebe" wird darin als das tief durchdachteste und gelungenste dramatische Produkt Immermanns aus seiner ersten Periode bezeichnet. „Lebte Immermann in Berlin, oder wo ein grösseres Theater ihm Kunde davon gäbe, wie sich die äussern Anforderungen an den Theaterdichter jährlich verändern und gestalten, würde auch dies „Auge der Liebe" noch abgerundeter und vielleicht so ausgestattet seyn, dass es zum Kassenstück würde. Den Anforderungen des Publikums zu genügen, das scheint Immermann für einen eigentlichen Dichter als keine Ehrensache zu gelten, oder als unverträglich mit der echten Poesie. Lebte er bei uns, würde er bei seinem eminenten Talente, das dem aller

1) Noch mehrere Jahre später hörte Immermann von einem Schauspieler, der bei der Aufführung mitgewirkt hatte, Schmelkas Claudius rühmen; nur die Verse sollen den Künstler zu schaffen gemacht haben. (Werke X S. 28.)

2) Ungedruckt im Archiv.

3) Vom 6. Januar 1829.

jetzigen Theaterdichter, für welche Bühne sie auch schreiben, überwiegend ist, bald einsehen, dass es keine Hexerei ist. Er würde die Scenen zusammenschieben, die humoristischen Witzspiele plastischer halten u. dergl. — Es ist ohne Zweifel das gehaltreichste, bunteste und doch zusammenhängendste Lustspiel unter allen, die bisher hier gegeben worden. Der Witz sprudelt, jede Scene ist neu, überraschend, die Aufmerksamkeit wird immer von neuem gefesselt. Wo der Dichter sich in Shakespeareschem Humor gehen lässt, wo die alte Manier theatralisch etwas zu breit heraustritt, da mochte sie wohl bei manchem erlahmen; deshalb aber, wie Viele sagen zu wollen, es sey Caviar u. s. w., wäre ungerecht. Denn die nächste Scene weckte bei allen die Theilnahme wieder, und das Stück ist so reich, so überreich an frischen, vollen Scenen, deren Witz auch die „packt", die den Zusammenhang nicht verstehen, dass man Vieles gern über Bord werfen lässt. Um das Stück ganz zu geniessen, dazu gehört freilich ein gebildetes Publikum. Gespielt wurde fast von allen Seiten über Erwartung. . . . Der Beifall machte sich von selbst weniger laut als lauter, denn es war ein gebildetes Publikum versammelt, welches durch allzuhäufiges Klatschen sich in seinem Genuss nicht stören lassen will. Alle, die im Theater mehr als Unterhaltung suchen, werden in diesem Stücke befriedigt werden."

Ziehen wir aus diesen Berichten die Summe, so ergibt sich, dass die Aufnahme nicht ungeteilt, aber auch keineswegs „sehr mässig" [1]) war. Fr. G. Zimmermann hatte in seinen „Neuen dramaturgischen Blättern" [2]) das „Auge der Liebe" zusammen mit den „Prinzen von Syracus" und den „Verkleidungen" auch der Hamburger Bühne empfohlen und sogar schon Besetzungsvorschläge gemacht; vergeblich! Das Königsstädtische Theater blieb das einzige, das Immermanns Werk zur Darstellung brachte.

Das Hauptmotiv des Stückes parodierte der Dichter später im „Münchhausen" [3]) und die Elfenwelt liess er schon im „Tulifäntchen", das sich ebenfalls als eine Mischung von märchenhaften und satirischen Elementen erweist, wieder aufleben. Feiner, graziöser und formgewandter sind die in denselben Jahren entstandenen romantischen Komödien seines späteren Gegners Platen. Was ihre Wirkung betrifft, können sie sich aber ebensowenig wie Immermanns Lustspiele mit den gleichzeitig erschienenen ersten Zauberpossen Raimunds vergleichen.

1) Wie Koch behauptet, 1, 1 S. XVIII.

2) 1828. Erinnerungen aus der Litteratur des deutschen Lustspiels.

3) Koch 2, 1 S. 239 ff.

Zehntes Kapitel.

Cardenio und Celinde.

Zwischen dem „Auge der Liebe“ und „Cardenio und Celinde“ liegt eine längere Zeit als zwischen den andern Jugenddramen. Immermann war in diesen Jahren weniger produktiv; es entstanden ausser einigen lyrischen Gedichten nur die Novelle „Der neue Pygmalion“, Vorarbeiten zu einem Roman, aus denen später die „Epigonen“ hervorgingen, die Ivanhoe-Übersetzung und als bestes seine ästhetische Untersuchung „Über den rasenden Ajax des Sophocles“.[1]) Der Grund dafür, dass er vom Frühjahr 1823 bis zum Herbste 1824 kein einziges grösseres Werk zuwege brachte, ist in seinen Herzenswirren zu suchen, die sich im „Petrarka“ spiegelten, dem „Periander“ den Stempel der Zerrissenheit aufprägten und auch die Arbeit am „Auge der Liebe“ hemmten. Immer leidenschaftlicher strebte er danach, Klarheit in sein Verhältnis zu Elisa zu bringen, sie zu seiner Gattin zu machen. Dem Bruder schüttete er brieflich sein Herz aus: „ich verlange nichts, als in einem herzlichen, friedevollen Verhältniss selbst Frieden zu finden und dieser Wunsch, der mir so bescheiden dünkt, scheint sich mir Zeitlebens nicht erfüllen zu wollen“.[2]) In der Hoffnung, dass die Geliebte f e r n von Münster, wo sie mit Lützow gelebt hatte, sich eher entschliessen würde, die Seine zu werden, liess sich der Dichter nach Magdeburg versetzen; aber auch dort wollte die Gräfin seinem Wunsche nicht willfahren. In der ersten Zeit nahmen ihn

---

1) Von den Plan zu einer wahrscheinlich dramatischen Satire gegen Müllner „Adolph, der Tragöde“ wissen wir nur durch einen Brief Abekens an Immermann vom 18. März 1823 (ungedruckt im Archiv): „Der Gänse-Chor müsste sich allerliebst machen.“ Durch Abekens ebenfalls gegen Müllner gerichteten Hans Sachsischen Scherz im „Gesellschafter“ schien Immermann die Lust zu seinem Unternehmen verloren zu haben.

2) Putlitz I S. 110.

vermehrte Berufspflichten völlig in Anspruch; als er dann wieder seinen Gedanken überlassen war, brach sein Schmerz mit aller Macht aus, und — es entstand im Winter 1824/25 „Cardenio und Celinde“.

Die Art der inneren Erlebnisse, die das Drama veranlassten, macht es begreiflich, dass Immermann diesmal hinsichtlich seines Werkes den Freunden gegenüber schwieg.[1]) Nur ein ihm ferner Stehender, Ludwig Rellstab, erhielt das Manuskript vor dem Druck, um zwischen dem Verfasser und der Verlagshandlung Fr. Laue in Berlin zu vermitteln. Nach Empfang des Werkes schrieb Rellstab an Immermann:[2]) „Ich hab es mit grossem Interesse gelesen, und obwohl ich in mancher Beziehung nicht ganz einig mit Ihnen bin, so erfreue ich mich bey der Hauptzergliederung sehr.“ Bevor er dem Dichter bestimmte Zugeständnisse machte, sandte er das Manuskript an Hitzig, um dessen Urteil zu hören. Nicht lange darauf erhielt Immermann das Drama seinem Wunsche gemäss zu nochmaliger Durchsicht zurück, zugleich mit der Versicherung, dass die genannte Firma bereit sei, es auf seine Kontraktvorschläge hin ohne jede andere Bedingung, als auf dauernde Verbindung mit ihm, anzunehmen. Rellstab führte verschiedenes an, was er sich in der Dichtung anders wünschte.[3]) „Meine Äusserungen“, schloss er, „entspringen nur dem einzigen Wunsch, ein Werk, das mir so hohes Interesse und so steigende Theilnahme eingeflösst hat, dass ich es nicht verlassen konnte, bis ichs zu Ende gelesen, ein solches Werk von allem, auch dem letzten Fleck, gesäubert zu wissen . . .“ Er riet, mit Rücksicht darauf, dass das Erscheinen eines Buches nicht zu allen Zeiten von gleichem Einfluss sei, den „Cardenio“ zur Michaelismesse fertig zu stellen, und fragte, ob der Dichter ihn bis dahin zu einer ihn selbst ganz befriedigenden Reife gebracht haben werde. Immermann schien zu grösseren Änderungen wenig Lust verspürt zu haben, da ihm daran lag, das Werk endlich herauszubringen. Er schickte es darum sogleich, wahrscheinlich mit nur geringen Korrekturen, an Laue, und dieser konnte ihm bereits am 20. September mitteilen, dass der Druck begonnen habe. Zwei Monate später versandte der Verleger die Freiexemplare; Immermann erhielt ein Honorar von 20 Stück Friedrichsd'or (das Stück zu 5 Talern). —

1) An Schiele schrieb er, dass ihm „der Mund über dergleichen Dinge gegen Niemand mehr aufgehen wolle“. Putlitz I S. 117.

2) Nach dem Poststempel den 5. August [1825]. Ungedruckt im Archiv.

3) Rellstab an Immermann. Ohne Datum und Poststempel. Ungedruckt im Archiv.

Im Anschluss an das „Auge der Liebe“ hatte Abeken dem Dichter geschrieben:[1] „Wollen Sie mir eine Bitte nicht verargen? Wählen Sie bald einen recht gediegenen Stoff, den Sie mit Lust und Liebe lange in Herz und Brust und Kopf hegen und mit sich herumtragen. Lange feiern in der Kunst können und dürfen Sie nicht. Aber bei Gestaltung und Bewältigung eines solchen Stoffs feiert man auch nicht, und ist nicht ohne Genuss. Wenn Sie auch nicht gleich die Hohenstaufen nehmen, sondern diese auf spätere Zeit bewahren. Wäre ich zum Dichter bestimmt gewesen, ich hätte mir vor vielen Jahren Saul, David und Salomo als eine Trilogie gewählt, ein Gegenstand, an den ich immer mit Liebe denke. Die stillen, friedlichen Jahre Sauls, des Hirten oder Landmanns, seine Erhebung, die Stellung Samuels, in dem Priesterhochmuth sich zu wahrer Grösse gesellt, das allmälige Weichen des guten Geistes von dem Bösen, bis Saul sich den Zauberkünsten hingiebt; dazu Davids hoher Geist, die treue Freundschaft mit Jonathan, der wohl des Vaters Thron geerbt hätte, Sauls Untergang, verflochten mit dem des herrlichen Sohnes, Davids Trauer und Gesang über den Leichen; — das könnte ein herrliches Stück geben. Wie oft habe ich diese Capitel im 1. Buch Samuelis gelesen! und wie oft werd ich es noch!“ — Nicht dieser, aber ebenfalls ein biblischer Stoff beschäftigte Immermann seit 1823, die Geschichte der Magdalena. Der Plan, die schöne Sünderin in den Mittelpunkt einer Tragödie zu stellen, wurde nicht ausgeführt, manches daraus ging aber in das Drama „Cardenio und Celinde“ über.

Es ist dasjenige unter des Dichters Jugenddramen, das die meiste Beachtung der Literarhistoriker erfahren hat, und zwar nicht durchweg seines Kunstwertes wegen, sondern weil es einen Gegenstand behandelt, der seit langem der Weltliteratur angehört. Immermann sah den wahren Dichtersinn darin, die Behandlung eines oft gebrauchten Stoffes nicht zu verschmähen.[2]

Ein Schüler Lope de Vegas, Juan Perez de Montalvan, veröffent-

1) Den 18. März 1823. Ungedruckt im Archiv.

2) Werke I S. 79. — Über die verschiedenen Bearbeitungen des Stoffes sprach Max Herrmann in der Gesellschaft für deutsche Literatur. Siehe den Bericht in der Deutschen Literaturzeitung 1893, Sp. 184 f. Sonst sind Boxbergers Aufsatz: Zu „Cardenio und Celinde“ (Archiv für Litteraturgeschichte XII, S. 219 ff.) und besonders Neubauers Untersuchung: Zur Quellenfrage von Andreas Gryphius' „Cardenio und Celinde“ (Studien zur vergleichenden Litteraturgeschichte II S. 433 ff.) zu nennen.

lichte 1624 in Madrid unter dem Titel „Successos y prodigios de amor“ eine Novellensammlung, deren zweite Nummer die erste uns bekannte Bearbeitung der Cardenio-Fabel ist. Nicht durch das spanische Original, sondern vermutlich durch Cialdinis italienische Übersetzung der Novelle lernte Andreas Gryphius 1644 den Gegenstand kennen und bearbeitete ihn wenige Jahre darauf in einem Trauerspiel, nur hinsichtlich der Namen und geringfügiger Einzelheiten von seiner Vorlage abweichend. Das Drama des Gryphius lockte Achim v. Arnim, der vor diesem Dichter eine grosse Achtung besass und sein Werk durch einen Neudruck [1]) der Vergessenheit entreissen wollte, den Stoff noch einmal in Angriff zu nehmen, so entstand die zweiteilige dramatische Dichtung „Halle und Jerusalem“. Dadurch wurde Immermann, der Arnim schon als Bearbeiter Ayrers gefolgt war, zu demselben Vorgehen veranlasst. Er hatte in seiner Jugend mehr Sympathien für die ältere deutsche Literatur, als man auf Grund der Memorabilien annehmen kann, denn dort sieht er den Verfasser des „Leo Armenius“ gleich denen des Nibelungenliedes und des Narrenschiffs als Barbaren an. [2]) Der junge Rosenkranz, selbst höchst interessiert für die vaterländische Dichtung früherer Jahrhunderte, besorgte ihm das Gryphiussche „Theater“ aus Berlin.

Der Verlauf von „Andreae Gryphii Cardenio und Celinde, oder Unglücklich Verliebte“ ist folgender:

Cardenio, ein junger Spanier, der in Bononien studiert, erzählt seinem Freunde Pamphilius die Geschichte seiner Liebe zu Olympia. Als er nach mancherlei Hindernissen endlich Aussicht auf Verbindung mit der Geliebten hatte, versteckte sich ein Mann, namens Lysander, der Olympia ebenfalls liebte, aber nicht auf Erhörung hoffen durfte, in ihrem Schlafgemach und näherte sich ihr, als es Nacht geworden war. Olympia entfloh, Hilfe rufend, während Lysander sich davon machte. Als die Angehörigen des Mädchens auf die Strasse eilten, den Eindringling zu fangen, stiessen sie auf Cardenio, der zufällig vorbeiging. Der Verdacht fiel auf ihn, zumal auch Olympia ihn in der Dunkelheit erkannt zu haben glaubte. Er leugnete natürlich, und seine Liebe verkehrte sich in Hass, als er hörte, dass die Auserkorene einen Fremden in ihrer Kammer beherbergt habe. Indessen gestand

1) Tieck veranstaltete 1817 einen solchen im zweiten Teile seines „deutschen Theaters.“ Sophie Brentano hatte schon 1805 einige Szenen bearbeitet. (Bunte Reihe kleiner Schriften.)

2) Werke XVIII S. 157.

Lysander die Tat ein, entschuldigte sie mit seiner Leidenschaft für Olympia und bat um ihre Hand. Sie wurde ihm von dem Vater des Mädchens, der froh war, die Ehre seiner Tochter gereinigt zu sehen, bewilligt, und auch Olympia sprach aus Trotz gegen Cardenio, der sie verlassen, das Jawort. Bald darauf erfuhr letzterer Lysanders List und versöhnte sich wieder mit der Geliebten; beide hofften, das Verlöbnis rückgängig zu machen, da wurde der Spanier plötzlich in seine Heimat gerufen, und ein unglücklicher Zufall verhinderte, dass die Briefe, die er während seiner Abwesenheit an Olympia schrieb, an ihre Adresse gelangten. Das Mädchen hielt ihn darum für treulos und gab sich Lysander hin. Als Cardenio zurückkehrte, war der Hochzeitstag schon festgesetzt, und alle seine Versuche, Olympia zu gewinnen, blieben erfolglos. Durch die leichtsinnige Celinde wurde er in ein neues Liebesverhältnis verwickelt, in dessen Verlauf er sich hinreissen liess, ihren Liebhaber, den Ordensritter Marcellus, zu töten. Er muss nun Bononien verlassen, möchte aber vorher noch Lysander aus der Welt schaffen.

„Diese Vorfabel", schreibt ein späterer Herausgeber,[1]) „füllt als Dialog, eigentlich aber als Monolog, indem Cardenio fast allein spricht, den ganzen ersten Akt. Im zweiten rückt die Handlung auch noch wenig fort. Celindens verzweiffelte Klagen um den Verlust Cardenios, dessen Liebe sie erkaltet sieht, die Tröstungen einer vorgeblichen Zauberin [Tyche] und deren Ermutigungen, durch ein Verbrechen die verlorene Liebe wieder zu gewinnen, füllen den ganzen Akt. Auch der folgende noch ist mehr lyrisch gehalten; Celindens leichtfertigen Liebe wird die sittsame, treue Olympias entgegengestellt, die ihren Gatten aufrichtig liebt, nun aber Cardenios Hass fürchtet, in welchen seine heisse Liebe sich verwandelt hat. In einem Monologe sagt sich dieser in der Tat von ihr los und verbrennt ihre Liebeszeichen. Erst mit dem vierten Akte beginnt die eigentliche Handlung.. Ein Gespenst, welches Olympias Gestalt angenommen, leitet den auf Lysander lauernden Cardenio von jenes Hause ab, so dass er ungefährdet heimkehrt; Cardenio aber umarmt zuletzt mit Entsetzen ein Totengerippe. Gleichzeitig sucht Celinde im Totengewölbe einer Kirche die Leiche ihres von Cardenio erstochenen früheren Geliebten auf, um sein Hertz zu einem Zaubermittel zu verwenden, wird aber von Cardenio bei ihrer Arbeit ertappt. Diese Vorgänge geschehen vor des Zuschauers

1) Palm, Andreas Gryphius' Trauerspiele. Bibl. des Litt. Vereins in Stuttgart. Tübingen 1882. S. 260.

Augen; im fünften Akte aber wird wieder nur berichtet. Cardenio beruft die handelnden Personen, löst die Rätsel, indem er alles, was wir schon wissen, nochmals erzählt und erklärt sich von seiner Torheit geheilt; dasselbe tut auch reuevoll Celinde, und mit ernsten Hinweisungen der einzelnen Personen auf die Vergänglichkeit aller irdischen Schönheit schliesst der Dichter mit der Moral: „Wer hier recht leben will, denk' jede Stund ans Sterben."

Immermanns Stück beginnt in der Nacht vom 23. zum 24. Juni auf einer Strasse Bolognas. Über das Jahr werden wir nicht ganz aufgeklärt: Der Angriff der Türken gegen Malta weist auf 1565, Cardenios Teilnahme an der Schlacht bei Lepanto verschiebt die Zeit der Handlung nach 1571. Ein Gespräch zwischen deutschen Studenten, von denen sich damals viele in Bologna aufhielten, führt uns in das Milieu der Universitätsstadt hinein. Sie kommen von einem Ball, an dem Cardenio und Celinde teilnahmen, und haben so Gelegenheit, uns mit diesen beiden Personen, sowie mit Cardenios Verhältnis zu Olympia bekannt zu machen. Darauf erscheint in Pamphilios Begleitung Cardenio selbst und erzählt in gekürzter Form und mit einigen Veränderungen das, was wir aus Gryphius' erstem Akte wissen. Von einer Zuneigung für Celinde und dem Tode des Marcellus vernehmen wir jedoch noch nichts. Auch ist Cardenio Lysanders Tat unbekannt, sein Streben richtet sich darauf, zu erfahren, ob Olympia selbst einen Fremden bei Nacht zu sich eingelassen habe oder ob ein Räuber „ihr unbewusst" in das Schlafgemach gedrungen sei. Sie ist alleinige Mitwisserin, Lysander hat ihr nach der Eheschliessung alles gestanden. Nachdem Cardenio ihr im dritten Auftritt das Geheimnis entpresst, sinnt er zunächst nur darauf, Bologna zu verlassen. Der fünfte Auftritt führt uns bei Morgengrauen in das Gemach Celindes, die, in Sehnsucht nach Cardenio schmachtend, sich nach dem Ball noch nicht zur Ruhe gelegt hat. Tyche gibt ihr den Rat, sich die Neigung des Spaniers durch einen diesem beigebrachten Trank zu erwerben; dazu gehöre das Herz eines Menschen, der Celinde liebe. Die so übel Beratene denkt an Marcellus, weist aber den Gedanken als nicht ausführbar sogleich zurück. Zweiter Aufzug. 24. Juni. Lysander will auf einige Tage verreisen, Olympia bittet ihn, zu bleiben, da sie für ihn eine Gewalttat Cardenios fürchtet; der Gatte lässt sich aber nicht zurückhalten. Die zweite Szene spielt bei Celinde. Diese ist nach dem unheimlichen Gespräch mit Tyche von schweren Träumen gequält worden. Kaum aufgestanden, muss sie wieder an die Erzählungen der Alten denken: „Ich

möcht' nur wissen, ob etwas dran wahr?" Marcellus tritt ein, sich von der Geliebten zu verabschieden, da er vom Orden einberufen ist. Celinde scherzt mit ihm über sein Anerbieten, ihr Herz und Blut hinzugeben. Während sie noch sprechen, werden Cardenio und Pamphilio gemeldet, die ebenfalls Abschied nehmen wollen. Wieder durchzuckt Celinde der teuflische Gedanke, den ihr Tyche eingegeben, und sie bittet Marcellus, abends noch einmal zu kommen, was dieser hocherfreut zusagt. Durch Cardenios kühles Verhalten wird ihre Leidenschaft für ihn auf das höchste gesteigert, wenn sie auch äusserlich sich zu beherrschen weiss. Gern nimmt sie den Vorschlag ihrer Dienerin, ihr zum Zeitvertreib die Tyche zu holen, an. Dritter Auftritt: Auf dem Marktplatz treffen Cardenio und Lysander zusammen; letzterer merkt, ohne den wahren Grund zu kennen, wie feindselig Cardenio ihm gesinnt ist, und sucht ihn zu besänftigen, wird aber scharf abgewiesen; beide scheiden im Zorn. Vierter Auftritt: Celinde ist mittlerweile so von Tyche beschwatzt worden, dass sie ganz in deren Gewalt ist und willenlos alles geschehen lässt. Marcellus kommt und fällt dem Messer der Alten zum Opfer.

Dritter Aufzug: Celinde erwacht nach, wie wir annehmen müssen, beinahe vierundzwanzigstündigem Schlaf, es ist der Abend des 25. Juni. Tyche lügt der Angstgequälten vor, es sei alles nur ein Traum gewesen, Marcellus lebe, worauf diese erleichtert aufatmet und den Gedanken an Cardenio von nun an zu unterdrücken beschliesst. Zweiter Auftritt: Tyche gibt Cardenio, nachdem sie in ihm Zorn, Neid und Wollust erregt, da der Zauber auf reinen Sinn nicht wirkt, den Liebestrank, dem die Asche von Marcellus Herz beigemischt ist. Der Spanier fühlt nach dem Trunke neue Kraft und macht sich auf, Celinde zu besuchen. Vor deren Hause stösst er, ähnlich wie es bei Gryphius erzählt wird, auf Studenten, die der Bewohnerin eine Katzenmusik machen wollen; er vertreibt die Ruhestörer, wird aber im Handgemenge verwundet. Celinde, die den Lärm vernommen, führt den Geliebten in ihre Behausung, um ihn zu verbinden. Eine Szene der Liebe zwischen beiden schliesst den Akt, wie eine ebensolche den vierten Aufzug eröffnet. Zwischen den beiden Akten liegt ein Tag; der vierte spielt am 27. Juni. Das gute Einvernehmen wird bald durch einen Streit gestört, der Liebestrank hat seine Wirkung verloren, Cardenio verlässt Celinde. Gleich darauf empfängt letztere die Nachricht von dem Verschwinden des Marcellus. Da wird ihr klar, dass Tyche gelogen; in ihrer Herzensangst schickt sie ihre Dienerin Cardenio nach, da sie in ihm jetzt ihren

einzigen Retter sieht, und lässt zugleich alles zur Flucht rüsten. Cardenio hat sich inzwischen ganz in sich zurückgezogen; nach der Enttäuschung, die er mit Celinde erlebt, ist seine Liebe zu Olympia wieder erwacht und damit sein Entschluss, sich an Lysander für das ihm geraubte Glück zu rächen. Zufällig hört er, wie Olympia ihren Gatten durch einen Boten beschwören lässt, er möge noch in der Nacht zurückkehren. Im fünften Aufzug — es ist die Nacht zwischen dem 27. und 28. Juni — sehen wir, wie Cardenio Lysander vor dessen Hause nach kurzem Wortwechsel ersticht und dann entflieht. Pamphilio wird von Lysanders Diener für den Mörder gehalten und getötet. Cardenio und Celinde beschliessen, gemeinsam nach Rom zu ziehen, um in Sankt Peter zu büssen, doch ihm tritt der Geist Lysanders, ihr der des Marcellus hindernd in den Weg. Celinde stirbt vor Schreck, das Bekenntnis ihrer Schuld auf den Lippen; Cardenio wartet teilnahmslos sein Schicksal ab. Bei Anbruch des Morgens werden die Leichen zur Totenschau auf den Marktplatz gebracht. Cardenio beklagt den Tod Pamphilios und legt ein umfassendes Geständnis ab, das zur völligen Klärung durch Tyche ergänzt wird. Während man letztere zum Scheiterhaufen führt, entzieht sich Cardenio dem irdischen Richter, indem er sich in sein Schwert stürzt. Das Stück endet mit einem Epilog des Universitätskanzlers.

Gryphius hat es nicht verstanden, aus dem epischen Stoff ein einigermassen brauchbares dramatisches Gebilde zu schaffen, nur in der zweiten bis vierten Abhandlung finden sich gute Einzelheiten. Arnim zitiert in einer Vorrede zu „Halle und Jerusalem" dankbar den alten deutschen Dichter, dessen Werk ihm zum Teil den Stoff für sein Schauspiel gab. Seine Absicht war in erster Linie, in Anknüpfung an das Überkommene manches, was ihm und seiner Zeit eigentümlich war, mitzuteilen. Er modernisierte darum das Ganze und verlegte den Schauplatz von Bologna nach der heimischen Universitätsstadt Halle. Literarische Nebenbuhlerei zu treiben, lag ihm bei seiner Ehrfurcht vor Gryphius ganz fern. Immermann hat sich über sein Verhältnis zu den früheren Bearbeitern nicht geäussert; nach dem, was er geschaffen hat, dürfen wir ihm eine solche Absicht eher zutrauen. Sein Drama ist ein Versuch, den Gegenstand, den Gryphius so primitiv dramatisiert hat, mit den Mitteln der neueren Technik bühnenfähig zu gestalten. Darin liegt der schärfste Gegensatz zwischen seiner und der Arnimschen Bearbeitung, denn Arnim hat niemals an die Bühne gedacht. Während dieser ohne Unterschied

alles, was bei Gryphius erzählt wird, in Handlung umsetzt, die Anknüpfung Cardenios mit Olympia, die Bestechung von deren Dienerin durch Lysander, die Szene im Schlafgemach und was ihr folgt, die Verlobung und Trauung, das sich anschliessende Maskenspiel usw., ja noch manches hinzu erfindet, lässt Immermann die Handlung erst einige Zeit nach Olympias Vermählung beginnen und trifft mit weiser Ökonomie eine Auswahl der Motive und Situationen. Arnim behielt die Tendenz des Gryphiusschen Dramas bei, ja widmete der Entsagung, Busse und Reue der Liebenden den ganzen zweiten Teil seiner Dichtung „Jerusalem. Ein Pilgerabenteuer". Immermann folgte seinen Vorgängern darin nicht, da er einen solchen Schluss mit Recht für undramatisch hielt. Die breiten Studentenszenen Arnims regten ihn an, ebenfalls, wenn auch sparsam, von dem akademischen Milieu Gebrauch zu machen, zumal sich ihm dadurch die Gelegenheit bot, gegen manches, was ihm an den Musensöhnen seinerzeit missfiel, Front zu machen. Da er aber als Schauplatz Bologna bewahrte und als Zeit der Handlung das 16. Jahrhundert wählte, gab es wieder jenen Missklang, den wir im „Edwin" und andern seiner Dichtungen vernahmen. Der historische Hintergrund, den Immermann seinem Drama verlieh, bedeutet einen Vorzug gegen die Dichtung des Gryphius, der jede Angabe über die Zeit der Handlung fehlt. Nur die Einheit der Zeit ist in dem alten Trauerspiel ängstlich gewahrt: „es beginnet wenig Stunden vor abends, währet durch die Nacht und endet sich mit dem Anfang des folgenden Tages". [1]) Der Ort der Handlung bleibt stets Bononien. Arnim kümmerte sich um keine der drei Einheiten, Immermann hatte sie stets im Auge, ohne sich dadurch Beschränkungen aufzuerlegen; sein Stück spielt sich in vier Tagen und vier Nächten ab, nur in zwei Szenen ist der Schauplatz nicht Bologna. Die eine führt uns nach einem Walde, der sich offenbar in unmittelbarer Nähe der Stadt befindet, die andre gibt ein Stück Landstrasse, drei Stunden von Bologna entfernt. In Einzelheiten hat sich Immermann oft eng an Gryphius angeschlossen, auch ist er von Arnim vielfach beeinflusst.

Der Bau von „Cardenio und Celinde" ist knapper und geschickter als der der übrigen Jugenddramen. Die Arbeit am Ajaxaufsatz und die Beschäftigung mit andern ästhetischen Aufgaben, der sich der Dichter eine Zeitlang behufs einer Doktordissertation widmete, hatte seine künstlerische Einsicht geschärft. Die Abhandlung „Über den

1) Palm, Andreas Gryphius' Trauerspiele. Bibl. d. Litt. Vereins in Stuttgart. Tübingen 1882. S. 269.

rasenden Ajax des Sophokles" richtet sich gegen die Nachahmung der Antike und fordert zur Schaffung einer deutschen Nationaltragödie auf. Immermann ist zu der Erkenntnis gelangt, dass das Schwanken zwischen entgegengesetzten Prinzipien für das Zustandekommen derselben nicht förderlich sei; man müsse vielmehr auf die Anfänge unsrer Kunst zurückgehen und die späteren Leistungen auf den früheren folgerecht aufbauen. Er glaubt, „dass selbst Goethe, wäre er nicht von plötzlicher Ehrfurcht für die Alten überrascht worden, wäre er ruhig seinen Gang durch den Garten deutscher Art und Kunst fortgewandelt, sich noch reicher, wenigstens grandioser ausgebildet haben würde. „Iphigenie" und „Tasso" sind schöne Früchte, aber die Jugendblüthen, die aus dem „Götz" und „Faust" hervorleuchteten, schienen doch noch grössere zu versprechen". [1]) Auch von den fünf reiferen Trauerspielen Schillers, „welche doch allein allgemeine theatralische Wirkung äussern und dabei zugleich Dichtungen im höhern Sinne des Worts sind", meint er, dass sie „wol noch nicht den ganzen Kreis unsres dramatischen Vermögens darstellen möchten". [2]) Immermann fühlte, dass sein eigenes Können seinem Wollen noch nicht entspräche, dass er selbst nicht imstande sei, den Stil der deutschen National-Tragödie zu schaffen, er schulte sich darum an einem Dichter, der zwar nicht Deutscher, aber doch Germane war und seinem Wesen am meisten entsprach, an Shakespeare. Wie Arnims Dichtung den Stempel Goethes, trägt Immermanns Drama das Gepräge Shakespeares.

Boerne bemerkt im Hinblick auf den Titel des Dramas „Cardenio und Celinde" treffend: „Dieses „und" ist hier aber nicht, wie in Romeo und Julia, das Liebeband, das zwei Leben zu einem bindet, sondern das arithmetische plus, das zwei sich gleichgültige Grössen mit einander verschwägert, und die Familie weiter, aber nicht inniger macht." [3]) Die Einheit der dramatischen Handlung könne nicht durch Addition mehrerer Handlungen bewirkt werden. In der Tat hat das Werk zwei gleichwertige Handlungen, die nebeneinander herlaufen, sich hier und da berühren, jedoch nur für eine kurze Strecke vereinigen. Die Gefahr, die darin liegt, erkannte Immermann und suchte ihr vorzubeugen, indem er vergeblich auf eine höhere Einheit des Ganzen hinzuweisen strebte, die energisch zu

1) Werke XVII S. 405.
2) Ebenda S. 401.
3) Gesammelte Schriften. Wien 1868. Bd. IV S. 96.

zeigen er für den erhabenen Beruf des wahren Dichters erklärte.[1]) Cardenio und Celinde haben das gemeinsame Schicksal, von Menschen geliebt zu werden, deren Neigung sie nicht erwidern können, und selbst andere aussichtslos zu lieben. Beide machen sich deshalb eines Verbrechens schuldig und gehen daran zugrunde. Die einzige Einheit liegt in der verschiedenartigen Darstellung einer und derselben Regung, der L i e b e. Es war schon der Vorsatz des alten Gryphius gewesen, „zweyerley Liebe abzubilden, eine keusche, sittsame und doch inbrünstige in Olympien, eine rasende, tolle und verzweiflende in Celinden“.[2]) Über Immermanns Dichtung sagt Boerne in dieser Hinsicht: „Fünf Menschen lieben siebenmal . . . . Cardenio's Liebe zu Olympien geht früher unter, als der Vorhang aufgeht, und wir sehen nur noch ihren blutrothen Abendschein. Seine Liebe zu Celinden ist ein Fieberwahn. Olympien's Liebe zu Cardenio ist eine erkaltete, ihre zu Lysander eine vernünftige; Marcellus' Liebe ist eine unwürdige. Lysander liebt wie ein Ehemann, und Celinde wie eine Buhlerin.“[3])

Seit dem „Thal von Ronceval“ unterliess Immermann in sämtlichen dramatischen Werken eine äussere Einteilung der einzelnen Akte, hier erst nimmt er sie wieder auf. Die Celindehandlung verläuft klar, einfach und ohne Unterbrechung, ihr Höhepunkt liegt am Ende des dritten Aktes; die Cardeniohandlung dagegen wickelt sich weniger leicht und folgerichtig ab, sie erfährt im dritten Aufzug durch die Vereinigung mit der Celindehandlung eine Hemmung, nimmt im vierten Akte eine nach dem vorigen nicht mehr erwartete Wendung an — der Dichter haut den geschürzten Knoten durch, statt ihn zu lösen —, erreicht im fünften Akte endlich ihren Höhepunkt und geht dann schnell ihrem Ende zu. Die Exposition ist etwas geschickter und ungezwungener als in den früheren Dramen, aber auch hier ist die lange Erzählung, die Frage des Angeredeten, der natürlich völlig orientiert ist und sich nicht wenig über den Bericht wundert, sowie die schwache Begründung durch den andern nicht vermieden (S. 387). Immermann hat aber versucht, uns a l l m ä h l i c h mit den Vorbedingungen vertraut zu machen, statt gleich mit der Tür in das Haus zu fallen, wie er es sonst öfter tat. Zuerst werden beide Handlungen gemeinsam flüchtig, dann jede einzelne gründlicher

1) Werke XVII S. 408.

2) Gryphius. Ausgabe von Palm S. 264.

3) Ges. Schriften IV S. 101 f.

exponiert. Der Ausgangspunkt der Cardeniohandlung ist der Augenblick, wo der Spanier sieht, wie Olympia von ihrem Gatten nach dem Ball an den Wagen geführt wird. Alle seine Vorsätze sind damit vergessen, die Eifersucht und der Wunsch, sich Klarheit zu verschaffen, steigen wieder in ihm auf. Gut gelang dem Dichter die Szene, in der Olympia ihr Geheimnis vor Cardenio zu retten strebt, es aber schliesslich in der Angst um Lysander dessen Feinde preisgibt (I, 3). Sie enthält für die Cardenio-Handlung das erregende Moment. Celinde liebt den Spanier seit dem Hochzeitstage Olympias, wo er „mit sterbend bleichem Angesicht“ einen Maskenzug führte. Sein Anblick auf dem Ball hat ihre Leidenschaft für ihn verstärkt. I, 5, die eigentliche Szene des erregenden Moments der Celindehandlung, ist noch dramatischer als I, 3: Tyche erzählt von einem Liebestrank, Celinde fragt begierig, was es damit für eine Bewandtnis habe, doch die Alte will nichts verraten. Celinde bietet ihr einen Taler, vergeblich! Sie erhöht ihren Preis auf zwei und drei Taler, umsonst!

> „Ich sag' Dir nichts für hunderttausend Thaler.
> Wenn Du einmal was selber brauchen solltest,
> Dann woll'n wir weiter reden.“

Da Tyche sich zum Gehen wendet, gibt Celinde vor, sie wolle es für eine Freundin wissen, muss aber schliesslich gestehen, „Celinde ist die Freundin“. Vortrefflich ist die Steigerung von diesem Auftritt bis zur Ermordung des Ritters. Auch sonst hat sich Immermann innerhalb der einzelnen Szenen um allmähliche Steigerung bemüht. Man beobachte in II, 1 die wachsende Angst Olympias. Die drei Stufen sind:

1. Lysanders Wort:

> „Cardenio wird sich ohne Grund nicht rächen.
> Grund hätt' er nur, wenn er von meiner List
> Erführe. Sei getrost! Er schadet nicht,
> Da das nicht möglich ist,“

das die Schuldbewusste tief trifft.

2. Virens Tröstung:

> „Er [Cardenio] drohte Tod nur Dem,
> Der nächtlich zu Dir eindrang.“

3. Die Nachricht von Lysanders Abreise.

Dreimal wird Lysander (IV, 4) gewarnt: 1. durch Olympiens Diener, 2. durch den Reisigen Storax, 3. durch seinen eigenen Diener Dorus. — Wie lebendig sind die Mordszenen II, 4 und V, 1! Man

betrachte das Auf- und Niederwogen der Wellen in der ersten: Celinde wehrt sich anfangs gegen die Zumutung Tyches, den Ritter zu töten; doch kommt sie durch die Beweisführung der Alten zu der Einsicht, dass kein andrer Ausweg möglich ist. Gleich darauf packt sie wieder die Furcht vor den Folgen, aber Tyche weiss sie durch ihre Erzählungen so zu umstricken, dass sie nicht mehr zurück will, sondern gänzlich von der volupté funèbre ergriffen wird. Als die Hexe sie nun zur entscheidenden Tat auffordert, weist sie diese entrüstet zurück. Nach kurzem Wortwechsel im Flüsterton schickt sich Tyche an, den Mord selbst zu vollziehen; Celinde sucht die Alte zurückzuhalten, doch ihr Wille ist nicht stark genug, die Tat zu verhindern. Während Tyche an das blutige Werk geht, sinkt die Geängstigte zum Gebet auf die Kniee. Zwischen die Worte des Vaterunser mischen sich nach Arnims Vorbild[1]) Ausrufe, wie „Ich denke, dass sie's nicht vollbringen wird". „Ich will's nicht, mag's nicht, hab' es nicht befohlen". „Ich könnte schreien; doch was geht mich's an?" Jäh abgebrochen wird ihr Gestammel durch Marcellus Todesschrei, der ihr die Besinnung raubt. — Einfacher ist V, 1 gehalten, da Cardenio fest zur Tat entschlossen ist, und keine Bitten, Warnungen und Drohungen Lysanders ihn wankend machen können; die Handlung steigt dort in gerader Linie zum Höhepunkt an.

Die beiden grossen Szenen zwischen Cardenio und Celinde hätten nicht nur durch den Aktschluss getrennt werden dürfen. Es wäre ratsamer gewesen, einen andern Auftritt dazwischen zu stellen, wie es Immermann später im „Merlin" mit den Ninianeszenen machte. Ihr Aufbau ist gut, besonders der der zweiten. In der ersten werden wir durch Cardenios Wort:

„Ich bedenke
Wie unsre Lieb' ich zu dem Ziele führe"

auf die zweite vorbereitet. Auch Celinde deutet uns hier schon ihre Denkart an (S. 438). Die Aussprache wird allmählich herbeigeführt. Wie etwas Selbstverständliches erwähnt Cardenio ihre spätere gemeinsame Häuslichkeit; Celinde bittet ihn, das Grübeln über die Zukunft zu unterlassen, darauf wird er deutlicher, und Celinde fragt entsetzt, ob er die Absicht habe, sich mit ihr zu vermählen, er bejaht und sie bricht in Klagen aus. Nun ist das verwunderte Fragen an ihm. Celinde sucht ihn abzulenken, er forscht dringender; abermals strebt

1) Arnim, Sämtliche Werke, Bd. VIII S. 218.

sie, seinen Sinn auf etwas anderes zu richten; er fragt ein drittes Mal, ob sie nicht an die Ehe denke, worauf er ein schneidendes „Nein“ erhält. Sie bringt ihre Gründe vor, er widerlegt sie; sie bittet mit süssen Liebesworten, „das traurige Gespräch“ zu enden, er wird gerührt und lässt das Thema fallen; man versöhnt sich. Da spricht Cardenio die Bitte aus, Celinde möge den Ritter von nun an abweisen, doch diese erwidert eigensinnig, sie werde zu Marcellus, wenn er wiederkomme, noch freundlicher sein als bisher. Cardenio gerät in heftigen Zorn, und es entspinnt sich ein Wortgefecht zwischen beiden. Noch einmal bemüht sich Celinde, das Schlimmste abzuwenden:

„Lass lieber jetzt uns von einander gehn!
Wann werd' ich Dich denn freundlich wiedersehn?“

Die Antwort lautet:: „Niemals“. Celinde fleht den schon im Gehen Befindlichen inständig an, sie nicht zu verlassen, und wirft sich schliesslich auf die Kniee vor ihm. Cardenio stellt die Bedingung:

„Versprich die Ehe mir und lass den Ritter!“

Da erwacht wieder der Stolz des Weibes, sie will des Geliebten Gunst nicht um hohen Preis erkaufen; — Cardenio geht.

Lyrische Einlagen fehlen in dem Drama im Gegensatz zu Gryphius' Trauerspiel und Arnims Dichtung. Freilich findet sich in den Monologen und sogar in den Dialogszenen hier und da Reflexionslyrik. Epische Elemente machen sich nur im ersten Akt zu breit, eine Folge der trotz Immermanns Vereinfachungen noch zu komplizierten Vorgeschichte.

Bedenklich ist die Veräusserlichung der Cardeniohandlung durch die Einführung des Liebestranks; sie wirft ihre Schatten auch auf die Gestalt des Hauptträgers, der sonst der interessanteste Charakter des Stückes ist. Der Hamletfabel gleicht die, in deren Mittelpunkt Cardenio steht, darin, dass ihre bewegende Ursache die Schuld eines andern ist, als des Helden. Auch Immermann ist hier anfangs, wie meistens seinem britischen Meister, der Charakter nur der Boden für die Leidenschaft, die er schildern will. Cardenio ist nicht frei von dem nüchternen Reflektieren der Immermannschen Helden, aber seine Leidenschaft trägt den Sieg davon, da sie viel stärker auftritt und viel glaubhafter dargestellt ist, als bei andern Liebhabern, dem konventionellen Roland und selbst dem lebendigeren Petrarka. Ihr langsames Wachsen bis zum Höhepunkt, dem Fluch in III, 2, wusste der Dichter gut zur Anschauung zu bringen. In den ersten Szenen

mit Olympia äussert sich seine verhaltene Leidenschaft nur in bittern Worten; erst nachdem er sie verlassen, erfolgt der Ausbruch des Schmerzes über sein Geschick und der Wut gegen den Räuber seines Glücks. Er sinnt anfangs nicht auf Lysanders Tod, ist aber seiner selbst nicht sicher und strebt aus diesem Grunde, Bologna zu verlassen. Der Zufall will, dass er mit dem Verhassten noch einmal zusammentrifft, wodurch sein Zorn wieder rege wird. Vergeblich sucht er, Lysanders gute Seiten sich in das Gedächtnis zurückzurufen, dieser bleibt in seinen Augen ein Schurke:

„Für solchen Fall giebt es kein Tribunal.
Der Richter wird gesetzt durch Gottes Wahl;
Die Hände müssen fest und tapfer sein,
Und ein Gerichtsschwert braucht es, blank und rein.“ —

Gleich darauf erschrickt er vor seinen eigenen Gedanken, redet sich aber ein, solche Träumereien seien bedeutungslos. Dennoch bleibt seine Stimmung gewitterschwül, der Aufbruch wird mehr und mehr hingezögert, so dass Pamphilio, nichts Gutes ahnend, den Freund heftiger zur Abreise drängt. Cardenio errät den Grund:

„Er denkt, dass ich Lysandern morden will. —
Ich muss auch baldigst fort; — in mir ist Flucht
Und wilder Wechseltanz von Zorn und Liebe.“ —

Um in jeder Hinsicht mit Olympia abzuschliessen, nimmt er ihre Andenken vor, sie zu verbrennen, erreicht aber das Gegenteil von dem, was er wollte. Bei dem Anblick der Gegenstände, die er von der Geliebten besitzt, lodert die Leidenschaft von neuem in ihm auf. Wie das allmählich geschieht, wie sie bei jedem Liebeszeichen wächst, bis sie schliesslich bei einem Zettel, auf dem Olympia mit ihrem eigenen Blute sich ihm für ewig verschrieben, in helle Flammen ausbricht und Cardenio die Worte entlockt:

„Verruchter Bube, der zum Meineid brachte
Die reinste Seele! — D i e s e s B l a t t e r s c h l ä g t D i c h!“

das ist überaus wirksam dargestellt. — Gryphius und Arnim hatten die Situation vorgebildet, der erstere wusste nicht viel aus ihr zu machen, der letztere schuf zwar eine poetisch schöne Szene, aber ohne die dramatische Kraft, die Immermann dabei bewiesen hat. — Noch ist Cardenios Leidenschaft nicht auf ihrem Gipfel; Tyche reizt auch seine sinnlichen Triebe und erweckt in ihm eine heftige Eifersucht auf Lysander, der das geniesst, was i h m zustand, so dass er schliesslich in Raserei verfällt, sich den „lichten Mächten“

abschwört und nach dem Besitz Olympias trachtet, selbst wenn sie nur durch Höllenkünste zu erringen sei. Eine grosse Veränderung ist mit ihm vorgegangen, wenig früher hatte er geäussert:

„Versagtem Gut hält sich Cardenio fern“

und derber:

„Ich rührte lieber eine Kröte an
Als eine Ehefrau“.

Durch den Liebestrank tritt ein neuer Umschlag ein, und es beginnt die den Verlauf der Cardenio-Handlung hemmende Episode mit Celinde. Der Parallelismus zwischen diesen beiden Szenen und den Auftritten im ersten Akt, in denen Cardenio mit Olympia spricht, ist natürlich nicht unbeabsichtigt. Es ist beachtenswert, dass jetzt, wo Cardenio vom Zauber des Liebestranks befangen ist, wieder sein ursprünglicher Charakter zutage tritt, der durch und durch sittlich ist und nur in der rechtmässigen Ehe das Ziel seiner Liebe sieht. Als die Celinde-Episode hinter ihm liegt, hat Cardenio nichts andres mehr im Sinn als Lysanders Ermordung. Dass ihm das frivole Wesen der einen den Wert der andern in besonders hellem Lichte erscheinen lässt, dass er Lysander auch für diese Herzensirrung verantwortlich macht und d e s h a l b den Gedanken, ihn zu töten, wieder aufnimmt, hätte deutlicher zum Ausdruck kommen müssen. Der Monolog (IV, 3) ist nicht allein unvermittelt, sondern auch im einzelnen völlig verunglückt, wie der Rezensent des Literaturblattes nachwies. Der grösste Fehler liegt in den Worten: „Wenn mich nur Niemand sieht!“, da sie dem offenen, ehrlichen, adligen Wesen, das wir bisher an dem Spanier bewundert haben, völlig widersprechen. Auch Cardenios Tragik, die wie die Lykophrons, Hermanns in den „Epigonen“ und andrer Gestalten Immermanns, in dem Dualismus zwischen Sein und Scheinen liegt, ist nicht genügend herausgearbeitet worden. Das moderne Drama hätte ferner einen andern Ausgang beanspruchen dürfen, als den an die antike Tragödie gemahnenden Selbstmord Cardenios. Immermann dachte dabei offenbar an den „Ajax“ des Sophokles. Trotz einiger Mängel in der Charakteristik bleibt aber der ritterliche Spanier eine der anziehendsten Gestalten des jungen Dichters. Den Vergleich mit Arnims Cardenio hält er freilich nicht aus, „Halle und Jerusalem“ ist weit poesiereicher als Immermanns Drama, das zeigt sich in erster Linie in den Charakteren. — Wir sahen, wie Immermann mehreren dramatischen Figuren Züge seines eigenen Wesens verlieh; auch Cardenio ist persönlich empfunden. Schon die Gleichheit einiger äusseren Umstände der Fabel mit seinen

eigenen Schicksalen mag den Dichter interessiert haben. Cardenio hat, wie er selbst, nach der Rückkehr aus dem Kriege noch die Universität bezogen. Da Immermann damals zwischen sich und den andern Studenten eine tiefe Kluft fühlte, hat er sich bemüht, den Unterschied zwischen dem jungen Spanier und seinen Kommilitonen recht augenfällig darzustellen. Wie der Dichter umsonst um Luise von Strasser und Friederike warb, so strebt Cardenio vergeblich nach Olympias Besitz. Ganz aus eigenen Erlebnissen heraus schuf Immermann vor allem das Gespräch zwischen Cardenio und Celinde über die Ehe. Hier dürfen wir Cardenio mit Immermann, Celinde mit Elisa identifizieren. In dieser Szene kommt die ganze Tragik des, wie wenige andere Dichter, die Ehe Hochschätzenden und sehnsüchtig nach ihr Verlangenden zum Ausdruck. Mit Wehmut und mit stillem Neide half Immermann die Hochzeiten von Freunden und Verwandten feiern und nährte immer wieder vergeblich die Hoffnung, dass auch ihm ein solches Glück beschieden sein möge. So mochte er sich, wie wir hörten, auch nicht mit der Freundschaft Elisas begnügen, sondern strebte, die Gräfin zu seinem Weibe zu machen. Wir besitzen Aufzeichnungen Immermanns, die, obwohl erst in seinen letzten Lebensjahren entstanden, oft fast wörtlich mit den zwischen Cardenio und Celinde gewechselten Worten übereinstimmen. Ein Beispiel: der Spanier sagt zu der Bologneserin:

„Das Heiligste, das Würdigste in mir
Ist leider ein verschloss'nes Kleinod Dir",

und Immermann äusserte: „Die Forderung des sittlichsten, echtesten Theils in meiner Natur verstand die Gräfin nicht, wollte sie nicht verstehen".[1]) — Es ist ein grosser Irrtum, zu behaupten,[2]) unser Dichter habe sich von der romantischen Auffassung der Ehe erst spät frei gemacht. Abgesehen von den zahlreichen gegenteiligen Äusserungen Immermanns, die uns durch Putlitz überliefert sind, bietet „Cardenio und Celinde" den besten Gegenbeweis. Die Worte, die, um obige Ansicht zu begründen, aus den „Epigonen" zitiert werden, hat der Dichter nicht, als in seinem Sinne gesprochen, niedergeschrieben. Man lese statt dessen in diesem Roman die Stelle, wo der Arzt den Domherrn zur Ehe auffordert.[3]) Dass Immermann infolge von Erfahrungen, die er in Freundes- und Bekanntenkreisen

1) Putlitz I S. 100.

2) Wie es Rich. M. Meyer tut (Gedächtnisschrift S. 82).

3) Werke VI S. 21 f.

oder durch seinen Beruf gemacht, unglückliche und unwürdige Ehen dargestellt hat, ändert an seiner hohen Bewertung der Ehe nichts. Frau von Lützow freilich dachte anders. Sie soll dem Dichter auf seinen Antrag entgegnet haben, die Trennung von ihrem Gatten müsse der letzte Schritt sein, der sie der Welt bloss stelle. Es kann hier nicht erörtert werden, welche Gefühle den Ausschlag bei ihrer Weigerung gaben, es ist wahrscheinlich, dass sie zur Begründung jene Anschauungen vorbrachte, die in der Romantik herrschten, und die wir auch hier aus Celindes Munde vernehmen. Sonst darf man Elisa nicht als Modell für die feurige Italienerin ansehen, wenn auch einiges Gemeinsame festzustellen ist. Beide haben den Titel Gräfin, beide den leichtsinnigen, verschwenderischen Vater, der während seiner Ehe mit andern Frauen intime Verhältnisse eingeht und den finanziellen Ruin seiner Familie veranlasst. (Von Gryphius' Celinde wissen wir nur, dass sie „von altem Stamm und edlem Blut gebohren"[1]) und durch untreue Freunde und Anverwandte um das Ihrige gebracht ist.) Wie Elisa für eine natürliche Tochter ihres Vaters sorgte, so nimmt sich Celinde der von ihrem Vater verführten Tyche an. Elisa war fast sechs Jahre älter als Immermann, auch Celinde nennt sich zu alt für Cardenio. Von Frau von Lützow hat sie die Bildung und Feinheit des Geistes. Ausdrücke wie die „Männerfreundin", „das superkluge Literaturgesicht", wie sie die Studenten im Hinblick auf die Bologneserin brauchen, mögen von Feinden Elisas auch für sie erfunden worden sein. Gryphius' Celinde ist eine Gefallene:

> „Krieg, mangel, hass und noth hat mich so weit gerissen,
> Dass ich der keuschheit blum zuletzt aufsetzen müssen."[2])

Nicht allein Gold und Ansehen des Mannes haben sie um ihre Unschuld gebracht, sie hat den Verführer geliebt und wäre mit ihm vermählt, wenn ihm sein Ritterstand nicht die Ehe verboten hätte. Arnims Celinde ist von ihrer Mutter, der Kriegsrätin Tyche, um ein Spitzenkleid an den Prediger Lyrer verkuppelt worden und hat seitdem auch mit andern Unzucht getrieben; obwohl den oberen Zehntausend angehörig, ist sie ein naives Mädchen ohne höhere Bildung. Bei Immermann geht sie zwar ebenso leichtsinnig, wie mit Geld, mit ihrem Ruf um, aber sie ist keine Dirne, die sich jedem ergibt; sie lässt dem Studenten Löffler, der ihr in dreister Weise eine Liebeserklärung macht, eine kräftige Abfertigung zuteil werden,

---

1) Gryphius S. 284.
2) Ebenda.

die Anbetung durch Marcellus duldet sie gern, „dämpft“ aber im „Eis der Strenge“ seine „Glut“ und „gönnt“ ihm „nur der Freundschaft Schmerzensgut“, Cardenio ist ihre erste Liebe. Für ihn erglüht sie in heisser Leidenschaft, die der Dichter vortrefflich darzustellen weiss. Besonders wirksam ist der Kontrast zwischen dieser Liebesbrunst und dem kalten Spott, über den sie sonst verfügt. Wie Melissa trägt Celinde — und darin ist sie Elisa unähnlich — das Wesen einer Emanzipierten zur Schau, sie dünkt sich stark und glaubt, für sich allein bestehen zu können, der erste Anprall aber wirft sie nieder und beweist damit ihre Schwäche. Das verwöhnte Mädchen mit dem romantischen Bedürfnis nach Prunk kann nicht einmal die geringste Entbehrung ertragen, geschweige denn Gefahren. In der Art von Selbstbeherrschung, wie Celinde sie II, 2 an den Tag legt, sehe ich nicht „Kraft der Seele“, wie der Kritiker der Wiener Jahrbücher,[1]) sondern nur gesellschaftliche Form. Kraftvoller wäre sie erschienen, wenn sie die Mordtat selbst begangen hätte. Immermann hat dadurch, dass er, um Celindes „Zartheit“ zu retten, Tyche alles aufbürdete und erstere völlig passiv hielt, keinen geringen dramatischen Fehler begangen. Arnim wagte, Celinde selbsttätig als Leichenschänderin auftreten zu lassen, und es ist ihm zweifellos gelungen, die Grausamkeit glaubhaft darzustellen, ohne unpoetisch zu werden. Bei Gryphius und Arnim endet Celinde als büssende Magdalena, besonders Arnim hat das Motiv weit ausgesponnen. Auch Immermann, dessen Drama aus einer Magdalena-Dichtung hervorging, wollte es nicht ganz aufgeben. Christi Worte „Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebet“[2]) klingen noch in den Versen nach:

„weil sie unaussprechlich hat geliebt,
Wird Gottes Gnadenhuld unendlich sein“.

Befremdlich wirkt zum Schluss bei dem trotz aller „Bildung“ oberflächlichen Wesen des Mädchens ihr überschwängliches Lob aus dem Munde Cardenios, und wir müssen annehmen, dass Immermann bei den Worten „Sie war ein einzig-wunderbares Weib“ weniger an Celinde, als an Elisa gedacht hat.

O l y m p i a war schon von Gryphius als Kontrastfigur zu Celinde gedacht, Immermann hielt sich bei dieser Gestalt eng an die Umrisse, die der Dichter des siebzehnten Jahrhunderts vorgezeichnet hatte. Während Celinde, völlig unbesorgt um ihren Ruf, nach ihrem Gefallen

1) Bd. XXXV S. 56.
2) Luc. VII 47.

dahin lebt, denkt Olympia überängstlich stets an das Gerede der Leute. An ihrem guten Rufe liegt ihr mehr als an ihrer Liebe und ihrem Glück. „Ihr“, sagt sie zu Cardenio, „geltet, was Ihr seid, — wir, was wir scheinen; Nur wenn wir etwas scheinen, sind wir etwas.“ So verzichtet sie um ihrer Ehre willen auf den Geliebten und reicht dem Ungeliebten die Hand. Ihr ganzes Verhalten ist Schwachheit und wieder Schwachheit. Selbst nachdem sie Lysanders Geständnis gehört, ändert sich in ihrem Verhältnis zu dem Gatten nichts; statt voll tiefer Empörung auf Rache zu sinnen, findet sie sich mit Lysander ab, freut sich der Sicherheit im Hafen der Ehe und fürchtet nichts anderes, als durch Cardenio wieder in das offene Meer gerissen zu werden. Diese Furcht, die sie das ganze Stück hindurch erfüllt, steigert sich bis zu dem Grade, dass Olympia lieber Cardenios Tod wünscht, als dass Lysander ein Härchen gekrümmt werde. Sie fühlt ihre Schwäche und bemäntelt sie mit Gottvertrauen:

„Mein Herz erwählte sich Cardenio, — Gott
Erwählte den Lysander für mein Herz,
Und Gott wählt immer besser, als das Herz.“

Es war ein guter Gedanke Immermanns, Olympia selbst an Lysanders Untergang schuldig zu machen, indem er sie dem Spanier das Geheimnis verraten liess, nur hat er ihn nicht genügend ausgenutzt, wir vermissen zumal zum Schluss einen Hinweis auf die Tragik, die in dieser Hinsicht für sie in der Ermordung des Gatten liegt. Überhaupt war es unklug, sie bei der Katastrophe auszuschalten. Die unpoetische Gestalt des Gryphius hat Immermann durch einige ungeschickte Pinselstriche noch mehr entstellt. So ist z. B. die Sorgfalt, mit der Olympia zu einer Unterredung mit Cardenio diesem Licht mitzubringen empfiehlt, von Rellstab mit Recht als „überflüssig, ja anstössig“ [1]) bezeichnet worden. „Warum kommt sie nicht lieber selbst damit, ohne darauf aufmerksam zu machen?“

Überhaupt berührt Immermann „das sinnliche Verhältniss der Geschlechter in Momenten zwischen Cardenio und Olympia oft auf eine Weise, die sich mit diesen beiden Charakteren nicht verträgt“. Während Arnim in seinem Studentenspiel die künftigen Elternfreuden der Jungvermählten nur einmal flüchtig berührt, lässt Immermann Olympia als eine Schwangere auftreten, und beleuchtet ihren Zustand

---

1) An Immermann, ohne Datum und Poststempel. Ungedruckt im Archiv.

mehrfach so grell, dass selbst der moderne Mensch sich abgestossen fühlt. Das an und für sich löbliche Streben nach realistischer Darstellung führte den Dichter öfter auf Abwege. Hoch über Immermanns Olympia steht die Arnims trotz ihrer Abhängigkeit von Goethes Gretchen.

Lysander, aus dem Immermann ohne Grund eine Magistratsperson gemacht hat, ist, nachdem er Olympia hinterlistig zu seinem Weibe gezwungen hat, als Gatte wenig sympathischer als Hugo von Sade im „Petrarca". Der Mantel der hausbackenen Tugendhaftigkeit, den ihm der Dichter umgehängt hat, steht einem Manne, der zu solchen Taten fähig ist, nicht. Arnims Lysander, der aus den Armen der einen in die der andern eilt, ist wenigstens glaubhafter. Während dieser schon im Schlafgemach der Geliebten von Reue erfasst wird und unverrichteter Sache davongegangen wäre, wenn Olympias Eintritt ihm nicht den Rückzug verwehrt hätte, triumphiert Immermanns Lysander über seine Tat und ist stolz auf seinen Verstand, der ihm dazu verholfen. Bei Arnim weigert sich Lysander schuldbewusst, Olympias Hand anzunehmen, bevor die Geliebte sein Vergehen erfahren. Bei Immermann wartet er, schlau berechnend, mit seinem Geständnis, bis Olympia durch die Vermählung ganz sein eigen geworden ist und ihm nicht mehr entrissen werden kann. Arnims Lysander gesteht freimütig in Virens Gegenwart Olympia seine Schuld, der Immermannsche dagegen sucht ängstlich zu verhindern, dass ausser der Gattin jemand etwas davon erfährt. Ein Hymnus auf die Ehe, wie er ihn anstimmt (S. 418), klingt aus seinem Munde wie eine Farce, denn er hat durch sein Tun bewiesen, wie niedrig seine Begriffe von der Ehe sind.

Selbstgerecht rühmt der Unzarte Cardenio gegenüber das Glück, das Olympia in dem Bunde mit ihm empfinde und betrachtet das, was er sich durch Tücke und Hinterlist erworben, als ein Geschenk des Himmels. Im Angesicht des Todes ist er würdelos und bettelt kläglich um sein Leben, indem er darauf hinweist, dass er vor dem Altare seine Schuld „vergütet" und während der Ehe „in Lieb' und Treu' und Sorge" abgebüsst habe. Eine ähnlich äusserliche Auffassung der Sühne fanden wir im „Periander" bei Thrasyll. — Marcellus ist zu schwächlich, um unser Mitleid zu erregen; wie originell ist dagegen der Prediger Lyrer Arnims! Vorzüglich gelang diesem Dichter auch die Figur des Universitätsprofessors Viren, des älteren Bruders der Olympia. Die Komik, die sich an seine Gestalt knüpft, ist eine gewollte, die aber, die über Immermanns Viren

ausgegossen ist, eine unfreiwillige. Letzterer bildet als Universitätskanzler eine Art Chorus, wie Prinz Escalus in „Romeo und Julia"; in die Handlung greift er nur unbedeutend ein. Gegenüber dem Arnimschen, der noch im Liebesgenuss schwelgt, ist Immermanns Viren als Bruder Olympias zu alt. Er macht sein Spielchen und bankettiert, ist daneben aber sehr besorgt, dass Bologna durch das lockere Leben und Treiben der akademischen Jugend seinen alten wissenschaftlichen Ruf verliere, und erneut darum die strengen Zuchtgebote früherer Zeit.[1]) Währenddessen bereitet sich seinen nächsten Angehörigen das Verhängnis. Leichtgläubig hat sich Viren durch Cardenios Worte in Sicherheit wiegen lassen und weist alle Befürchtungen, die die Schwester für den Gatten hegt, ab. Als nun doch die Katastrophe eintritt, verhält er sich fast ganz passiv; soweit er aber aktiv ist, begeht er Ungeschicklichkeiten, wie z. B. die Verbannung der verdächtigen Tyche (S. 446). So können auch seine Schlussworte an die Studenten nicht „das Tragische zu höherer Beziehung aufschliessen".[2])

Erfreulicher ist unter den nur vermittelnden Figuren die des munteren Pamphilio, der zu dem düstern Cardenio einen ähnlichen Kontrast bildet, wie Olivier zu Roland im „Thal von Ronceval". Pamphilio sieht infolge seiner leichteren Veranlagung des Freundes Erlebnisse weniger ernst an, als dieser, und sucht ihn vergeblich zu seiner Auffassung zu bekehren. Er kann nicht begreifen, dass der Held von Lepanto um eines ungetreuen Weibes willen kläglich verzweifelt, und wünscht, dass Cardenio lieber in der Schlacht gefallen wäre, statt in Bologna elend zugrunde zu gehen. Ihm ist Frauengunst nur „eine Rose, an den Hut gesteckt, Zum Schmuck beim Pfingstreihn, eine Eintagslust", er trauert darum nicht, wenn sie welkt, denn der Lenz bietet ja Blumen in Hülle und Fülle. Er sieht gerade in dem Wankelmut der Weiber und ihren „tausend zierlich schönen Sünden" ihren Reiz, den er nicht entbehren mag. Als er Lysanders Tat erfahren hat, rät er dem Freunde, als Olympias Cicisbeo die Freuden zu geniessen, die er als ihr Gatte nicht geniessen könne. Die Freundschaft mit Cardenio wird ihm zum Verderben. Sein Tod ist an sich überflüssig und für den Dichter nur ein Mittel, Cardenios Tragik zu vertiefen.

1) Dasselbe Motiv wird humoristisch im Reisejournal verwertet. (Werke X S. 46 f.)

2) Wie Varnhagen behauptet (Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften 1837. II S. 35).

Die Nachtgestalt der schlauen Tyche ist in ihrer Schlechtigkeit nicht kraftvoll, heuchlerisch singt sie geistliche Lieder (S. 402), erschrickt vor dem Pfaffen mit der Hostie (S. 405) und grault sich bei dem blutigen Leichnam des Marcellus (S. 424). Zum Schluss hat Immermann für sie Sympathien wecken wollen, indem er die Mutterliebe als Motiv ihrer Taten heranzog, ähnlich wie Sophokles seine Klytaemnestra einen Augenblick vom Muttergefühle überrascht zeigt, und wie Shakespeare der Lady Macbeth mitten in der Ausübung des Verbrechens einen menschlichen Zug leiht;[1]) Tyche ist aber zu niedrig angelegt, um eine solche Regung glaubhaft erscheinen zu lassen. Manches ist auch hier wieder im Ansatz stecken geblieben; Rellstab, der nicht wusste, dass sich in der Familie der Frau v. Lützow etwas Ähnliches abgespielt hatte, fragte den Dichter mit Recht:[2]) „Warum muss Tyche ein vom Vater der Celinde verführtes Mädchen seyn, wenn Sie den Umstand, der mehrmals erwähnt wird, nachher nicht nutzen wollen? Ich hoffte daraus grossen Aufschluss über den Charakter der Person.“

Die Studenten, der eitle van Swieten, der derbe Breitensprach und der weichliche Mädchenjäger Löffler, hängen mit der Handlung zu lose zusammen und sind nur Werkzeuge der Satire. Immermann geisselt in ihnen bestimmte akademische Typen seiner Zeit. Die Zeitsatire ist auch sonst noch nicht ganz unterdrückt, S. 385 wird gegen die Schicksalsidee der Neueren geeifert, und an andern Stellen werden zeitgenössische Verhältnisse in einer Weise berührt, dass wir Immermanns Gegnerschaft deutlich herausfühlen. Die Bürger und Pedelle sind Idioten, wie die übrigen Leute aus dem Volk, die in den Jugenddramen des Dichters auftreten. Die Szene zwischen diesen (S. 434) ist Arnim nachgebildet (vgl. sämtliche Werke VIII S. 115).

In der Darstellung des Wunderbaren finden sich ebenfalls dieselben Mängel, wie in den früheren Werken, aber eine gewisse Stimmungsmalerei mit reichlicher Anwendung von Naturerscheinungen macht den Leser resp. Hörer empfänglicher für die übernatürlichen Elemente. Ein grosser Teil der Szenen spielt am Abend und in der Nacht. Das beliebteste Requisit ist natürlich der Mond; er schaut bleich herab, wunderlich spielen seine Geister mit dem Schein der im Verlöschen begriffenen Kerze, und erschrocken hüpft

1) Roetscher, Cyclus dramatischer Charaktere. 1844. S. 282.
2) Brief ohne Datum und Poststempel. Ungedruckt im Archiv.

sein falbes Licht auf dem blanken Schwert Cardenios, dem er gefällig zum Werke leuchtet. In der Abenddämmerung, „grau und schrecklich“, schwirren Fledermäuse, schreien Eulen, dringt aus allen Ritzen Gewürm und Geflügel. Auch Gerüche werden als Stimmungerreger gebraucht, Cardenio verspürt (S. 400) Leichenduft, Marcellus den betäubenden Geruch des Wachholders, als er den Fuss in die Opferkammer setzt (S. 422). Daneben fördern Träume, Ahnungen, Warnungen, Ohrenklingen, plötzliches Erschrecken die düstere Stimmung. Selbst das Kunstmittel der Pause ist schon wirkungsvoll verwendet (S. 405 und 412).

Der Tag, an dem Cardenio und Celinde sich im Walde treffen, ist heiter und sonnig, wie die Herzen der Liebenden, und als die beiden sich veruneinen, nimmt die Natur auch daran teil; der Hader der Menschen verscheucht die kleinen Vögel aus den Wipfeln der Bäume, die Sonne hüllt sich in Wolken, „und grau und trübe steht der Wald umher“. Die Waldlandschaft mit dem Eichenbaum und dem grossen moosbewachsenen Stein am Stamme ist wieder ganz deutsch. An Lokal- und Zeitkolorit ist sehr wenig geleistet.

S p r a c h l i c h können wir dagegen einen Fortschritt verzeichnen. Immermanns dichterische Kraft ist auch in dieser Hinsicht gewachsen; um so mehr müssen wir bedauern, dass er sein Stück nicht genügend durcharbeitete und die gelungenen Partien durch misslungene beschatten liess. Er vergreift sich noch gar zu oft im Ausdruck und weiss im Auftragen der Farben nicht das rechte Mass zu halten. Dass Tyche derber spricht als die andern Personen, ist berechtigt, aber ihre Ausdrucksweise geht häufig über die Grenzen hinaus, die sonst in dem Drama innegehalten werden. Die akademischen Szenen bilden einen hübschen Beitrag zur Studentensprache der Zeit, von der wir nicht viele Denkmale besitzen. Die Anlehnung an das Trauerspiel des Gryphius verleitete Immermann, wie schon Rellstab [1]) empfand, seiner Diktion stellenweise eine altertümliche Färbung zu geben. „Vorzüglich ist dies in manchen längeren Perioden des Kanzlers Viren fühlbar, und besonders an allen gereimten Stellen.“ „Mir scheint es häufig“, wendet sich Rellstab an den Dichter, „als haben Sie Alexandriner in fünffüssige Jamben durch Hinweglassung eines Fusses . . . umgeschaffen; ich finde auch häufig Caesuren zwischen dem zweiten und dritten, oder dritten und vierten Fuss, so dass der Vers offenbar das Ansehen eines Alexandriners gewinnt,

1) Brief ohne Datum und Poststempel. Ungedruckt im Archiv.

dessen eine Hälfte man verkürzt hat." Unter die fünffüssigen Jamben mischen sich ein-, zwei-, drei- und vierfüssige, zahlreich sind die Verstösse gegen die metrischen Gesetze, und die Reime riechen zuweilen sehr nach Reimnot. Es ist das erstemal, dass Immermann in einem Trauerspiel die fünffüssigen Jamben in grösseren Partien paarweise reimt. Der Reim setzt ganz unvermittelt ein und hört ebenso unmotiviert wieder auf. Sprachlich sind die gereimten Partien die schlechtesten des Stücks, sie muten z. T. parodistisch an.

Abgesehen von seiner Eigenschaft als Nachdichtung ist das Werk origineller als die früheren. Es wimmelt nicht mehr so von Reminiszenzen, wie in den ersten Trauerspielen. Durch die Verwandtschaft der Fabeln [1]) bewogen, lehnte der Dichter sich verschiedentlich an „Romeo und Julia" an. Besonders deutlich wird seine Abhängigkeit von dieser Dichtung im Ausgang des letzten Aktes. Auch die Abnahme des Schwurs (I, 2) ist einem Gespräch zwischen Romeo und Julia (II, 2) nachgebildet. Den Küssetausch des Shakespeareschen Liebespaares finden wir ähnlich bei Immermann (III, 4) wieder. Die Diskurse zwischen Julia und der Amme wirkten auf das Zwiegespräch zwischen Celinde und Tyche (I, 5), der zweite (III, 2) ferner sogar wörtlich auf eine den Geliebten betreffende Unterredung zwischen Celinde und Sylvia (II, 3):

Shakespeare (Schlegels Übers.):

Die Zunge
Erkranke Dir für einen solchen Wunsch!

Immermann:

Dass Dir die Zung' erlahme!

Julias Bild von dem gefangenen Vögelchen (II, 2) ahmt Celinde nach (III, 4). Shakespeare wagte Romeos Leidenschaft mit „eines Thieres unvernünft'ger Wuth" zu vergleichen (III, 3), Immermann greift das auf und lässt den sterbenden Pamphilio von dem „wilden Thier Cardenio" sprechen (V, 1). Die Beeinflussung durch andere Werke ist unbedeutend. Der Sprachstil ist der Shakespeares, nur einmal (S. 421) glauben wir Goethesche Prosa zu vernehmen, sonst ist das Werk trotz zweier Faustreminiszenzen ungoethisch, ja fast antigoethisch gehalten. Seine Zugehörigkeit zur Romantik wird durch die kritischen Elemente und das Zauberwesen deutlich. Von dem Volksglauben des Mittelalters, in den sich die Romantiker gern ver-

---

1) Vogler, Cardenio und Celinde des Andreas Gryphius und Skakespeares Romeo und Julia. Herrigs Archiv für neuere Sprachen 79 S. 391 ff.

senkten, ist reichlicher als bei Gryphius Gebrauch gemacht, doch die Illusion wird nicht gewahrt, Celinde glaubt nicht an das Blümlein Wunderschön, die Feder aus dem Schweif des Vogels Phönix, die Klau vom Einhorn. Immermann begnügte sich nicht, nach dem Vorbild von „Romeo und Julia“ für sein ebenso schwül-sinnliches Werk die heissen Junitage als Spielzeit zu wählen, er zog auch den Zauber der Johannisnacht mit hinein; seine volle Entfaltung fand dieser freilich erst im „Tulifäntchen“. Tyche scheint mir durch die Kupplerin in Tiecks „Genoveva“ beeinflusst, auch der Liebeszauber im „Phantasus“ wirkte motivlich. Wie Zoraide im „Thal von Ronceval“ weiht sich hier Cardenio den Göttern der Unterwelt. Steckt dies erste grössere Trauerspiel Immermanns aber noch tief in der Romantik, so bedeutet „Cardenio und Celinde“ in diesem Sinne keinen geringen Fortschritt dagegen; die Fehler der romantischen Dramen werden vermieden, die Anschauungen der Romantiker, z. B. hinsichtlich der Ehe, energisch bekämpft.

Die Aufnahme des Dramas war lebhafter denn je. Caroline Engelhard in Althaldensleben schrieb an Immermann:[1]) „Wenn ich noch nichts von Ihnen gelesen hätte, so würde ich den Schriftsteller nicht in dem Manne finden, der mir gegenüber sas mit dem weich sinnigen ruhigen blühenden Angesicht und der besonnenen kühlen Haltung. Da scheint alles tiefen Frieden zu verkünden — doch die Brust hat der Sturm umfasst, so beschwört man nicht die ganze Natur, wenn man nicht grause Mitternächte, so wie den Sonnenschein kennt. Mich hat das Ganze erschüttert, ob mir gleich der gewaltige Flügelschlag des Genius nicht fremd ist. Wer in Arnims und Brentanos Nähe lebte, dem ist solche Erscheinung nicht ganz fremd. Doch ich gebe Ihnen mit dem Preis meine Bewunderung. Beide Genannte, so wie viele Ungenannte hier, haben nicht erreicht, was Sie leisteten.“ Varnhagen rechnete „Cardenio und Celinde“ in einem Briefe an den Dichter zu dem Ausgezeichnetsten und Bedeutendsten, was in den letzten Jahren erschienen sei:[2]) „Sie schreiten unläugbar fort in Mannigfaltigkeit und Gediegenheit, und verheissen immer noch grössere, reichere Entwicklung. Doch muss ich hinzufügen, dass dieser Eindruck, welchen Sie mir unaufhörlich erneuern, nicht sowohl in der Form der

1) Den 13. Dezember 1825. Ungedruckt im Archiv.

2) Den 4. Januar 1826. Holtei, dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. IV S. 104 ff.

Erscheinung, als in dem Kerne Ihrer Dichtung, wie er in jener durchleuchtet, mir begründet ist. Ich habe daher Sie selbst mehr zu preisen als Ihre Werke; Ihre Werke zusammen mehr, als irgend eines derselben. Dies empfinde ich auch sehr lebhaft bei dem neuen Trauerspiele, dem ich, bei den grossen Vorzügen, die ihm eigen sind, keinesweges unbedingt beistimmen kann. Die herrlichsten Schwingen sind mit dem untragbarsten Stoffe belastet, der mit seiner Schwerkraft jene aus dem dramatischem Gebiete, innerhalb dessen sie sich entfalten, gewaltsam in ein anderes niederzieht. Nicht sowohl in dem Uebermasse des Grässlichen, glaub' ich, sondern in jenem Widerspruche des novellenartigen Stoffes mit der dramatischen Form, liegt der Grund der unaufgelösten Stimmung, welche dem Leser zurückbleibt.“ Varnhagen machte überall auf das Stück als eine bedeutende Erscheinung aufmerksam. Holtei las es, obwohl er der Ansicht war, dass die Grässlichkeiten sich bei Gryphius „leichter tragen“ als bei Immermann, weil sie dort „gläubig-naiv“ [1]) geschildert sind, in der Berliner Mittwochsgesellschaft vor. Der Erfolg soll hier, wie an andern Orten, wo das Drama rezitiert wurde, ehrenvoll gewesen sein, aber das Gehörte ein missbehagliches Gefühl hinterlassen haben. Der Göttinger Ästhetiker Bouterwek, dem der Dichter sein Werk geschickt hatte, vermied, sich im einzelnen darüber zu äussern. Seine Kritik liegt in den Worten: [2]) „Hinter dem Riesen Shakespeare, den noch kein neueres Genie erreicht hat, liegt ein Abgrund, in welchen jeder dramatische Dichter hinabsteigen muss, der im Romantischen einen Schritt weiter gehen will.“ Im übrigen lobte Bouterwek das Geistvolle von Immermanns Erfindungen, die dramatische Kraft in der Ausführung und so vieles wahrhaft Schöne in den früheren Trauerspielen des Dichters. Staegemann, der die Dichtung durch Varnhagen erhielt, war wenig befriedigt, seine Frau weit mehr, selbst an der Tyche „mit ihrem Schockschwerenoth“ nahm sie keinen besonderen Anstoss. [3]) Am verständnisvollsten ist ein Brief, den Ferdinand Gessert nach der Lektüre von „Cardenio und Celinde“ an Immermann schrieb: [4]) „Du willst über Dein Werk nicht reden, obgleich Du über Cardenio jene wunderbare Klarheit haben wirst, mit welcher Du zu meiner Freude sonst Dir über Deine Arbeiten

1) Holtei, dreihundert Briefe aus zwei Jahrhunderten. IV S. 104 ff.

2) An Immermann, den 30. Januar 1826. Ungedruckt im Archiv.

3) Staegemann an Varnhagen, den 20. Februar 1826. Briefe von Staegemann, Metternich etc. Leipzig 1865. S. 103.

4) Den 10. Februar 1826. Ungedruckt im Archiv.

Rechenschaft zu geben — und die individuelle Form der Dichtung in allgemeine Ansichten zu übersetzen pflegtest. Ich sollte also auch schweigen, um das Zarte nicht zu verletzen. Ich will auch schweigen; nur weil ich in jenem Werk wie in jedem die Fortbildung Deines Geistes und die Wegzeichen Deiner Erfahrung suchen muss, Deines theuern Umgangs schmerzlich entbehrend, so muss ich ja auch sagen, wie es mich angesprochen hat, um Dir zu zeigen, ob ich und wie ich noch mit Dir empfinde. Das Buch hat mich bald zur tiefsten Trauer erschüttert, bald zum herzlichsten Jauchzen erhoben. Ich weiss, Du schreibst kein Drama objektiv, bist wenigstens so weit noch nicht gekommen. Kam doch Schiller auch beim Wallenstein erst so weit. Die Deinigen enthalten die Lyrik Deines Herzens. Und danach nicht lesend, sondern dies vielmehr bei der Lesung bestätigt findend, indem es mir oft war, als könnte einer so nicht imaginieren und dichten, es müsste dies Geschichte und Leben sein: Da wurde ich von dem tiefsten Schmerz befallen. Du armes Herz, was hast Du durchgemacht, ehe Du dies schreiben konntest und musstest. Welche Welt des Elends hast Du übernehmen und tragen müssen, ehe Du die Last hier abwarfst. Wer so predigen kann über den Text: Die Sünde ist der Leute Verderben, er ist so zu bedauern über die Blutstropfen, die er geschwitzt hat, wie zu bewundern über das vollbrachte Werk. Wie auf eine selige Jugend sehe ich auf die Zeit, wo wir in Münster zusammen wandelten. Unsere Klagen waren über Kinderschmerz; nun wir andere Schmerzen tragen, müssen wir jener Zeit nachrufen: Es waren schöne Tage! — Siehe, so wünschte ich bei der Lesung oft — weil ich ja sonst jetzt nichts für Dich thun kann —, Du hättest dies Spiel des Lebens nicht geschrieben, nicht schreiben müssen. Und doch, wie froh bin ich — aus derselben Ursach' —, dass Du es geschrieben hast und hast schreiben müssen. Ich glaube nämlich bei allen Deinen Werken gefunden zu haben, dass Du schreibst, wie Göthe von sich bekennt und besonders von seinem Werther. Deine Werke sind Siege Deines besten Theils, Du schreibst Dich rein, Du kehrst dadurch zum Gleichgewicht zurück. Gibst Du ihnen ja auch immer den Stempel der Theodicee. So wünsche ich Dir denn von Herzen Glück, dass Du von solchem Faulfieber genesen bist! Ich glaube Dich gerettet von dem Druck der Erfahrung und wieder angelangt auf der Höhe, wo ewiger Friede wohnt! Gebe Gott, dass Du darauf bleibest! Urtheile habe ich nicht gehört. Ich glaube aber, dass es Werthers Geschick bei den Lesern haben wird. Didactisch geschrieben wird es prophetisch wirken und aufgenommen werden.

Neben jener Betrachtung des Werks als Geschichte Deines Herzens habe ich mit Vergnügen die Geschichte Deiner künstlerischen Kraft darin verfolgt. Ich habe staunen müssen über die Fortschritte der Entwicklung, die es zeigt. Diese sind so gross, dass dem Leser eine Lücke fühlbar werden muss in dem Uebergang von den früheren Arbeiten zu dieser. Vielleicht ist sie durch den Ajax ausgefüllt. Abgerechnet jene Härten, die Du bei späterer Herausgabe oder Ueberarbeitung gewiss weggelassen hättest, und die jetzt dastehen als Beweise des momentanen Zustandes Deines Gemüths und seiner Ueberwältigung der künstlerischen Ruhe, zeigt es eine bewundernswürdige Vollendung. Auch darin gebe Gott das Beharren, so bist Du der Vollendung nahe, und die Wolken, die jetzt noch über Deiner Dichterlaufbahn schweben, werden sich leicht verziehen!

Möchten diese Bekenntnisse Dich ansprechen als aus einem Bruderherz kommend, und mir die süsse Antwort verschaffen, die mich oft erquickt hat: Du hast mich verstanden. Und in diesem Sinn erlaube ich mir noch eine Bemerkung. Jeder Dichter wird wol das Loos haben, dass seine Freunde sein Werk sich anzueignen und in den gemeinsam durchlebten Scenen es zu dechiffriren suchen. So glaube ich in Celinde, Cardenio und Marcellus wiederzufinden, was Du mir von dem Plan der Magdalene gesagt hast, und ich wage diesen Theil der Conception dieses Stück Deinem Aufenthalt in Münster noch zuzurechnen. Für Olympia und Lysander aber finde ich in allem, was Du mir hier mitgetheilt hast, keine Typen, ebenso für Pamphilio nicht, der zu Cardenio sich verhält, wie Marcellus zu Celinden. Diese Anschauungen und die in ihnen niedergelegte tiefe Lehre hast Du meiner Meinung nach in Magdeburg gewonnen, und sie haben gemacht, dass Du den Plan der Magdalene umgestaltet hast, wie er hier vorliegt."

Kohlrausch äusserte sich nicht gern über das Drama, da er sich nicht ganz im klaren darüber war. Seine Zeilen an Immermann lauten:[1]) „Das Stück hat mich, hat uns Alle, ganz ausserordentlich ergriffen; es ist, meinem Gefühle nach, bei weitem das Kräftigste und Tiefste, was Sie producirt haben! es ist eine hinreissende Gewalt der Leidenschaft darin ausgegossen; die Sprache ist überwältigend. Der Zwiespalt in uns selbst und zwischen den Naturen, die auf den Extremen stehen; der ewig feste Felsen des Rechtes und der Wahrheit, an welchem alle die zerschellen müssen, welche mit selbstsüchtiger

1) Den 14. März 1826. Ungedruckt im Archiv.

Gewaltsamkeit den sittlichen Grundgesetzen trotzen wollen, — das Alles, und hundert andere, aus den Tiefen der menschlichen Natur gegriffene, Ideen heben das Werk durchaus aus dem Gewöhnlichen empor und versetzen uns in eine ausserordentliche Stimmung. Und dennoch ist es mir ein recht schmerzliches Werk gewesen. Ich habe es nicht vermogt, dasselbe rein objectiv zu nehmen; Ihr Bild, Ihre Schicksale und Ihr Leben drängten sich unwillkürlich mit hinzu; das Wort der Auflösung in Ihnen Selbst ist mir dunkel geblieben; denn ein solches Werk greift die tiefste Lebenswurzel an und muss eine unheilbare Wunde zurücklassen, wenn das Leben nicht selbst seine Auflösung giebt. Ob das Heraustreten der inneren Arbeiten als Werk der Dichtung Sie erleichtert, oder eine solche Wunde zurückgelassen habe, kann ich nicht ergründen; darum steht mir das ganze Stück als ein Räthsel da, und Sie begreifen, dass es schmerzlich war, darüber, zu schreiben . . . Von meiner Frau, die, nach weiblicher Weise, sich mehr dem reinen Eindrucke der Dichtung hingegeben, ohne Reflexion auf die Entstehung, auf Persönlichkeit u. s. w., soll ich Ihnen ausdrücklich sagen, dass sie ganz besondere Freude daran habe, dass sie einmahl wieder auf grossartige Weise dadurch angeregt und tief im Innern dadurch ergriffen worden sey. Das kann ich freilich auch von mir mit vollem Rechte sagen; aber die Reflexion will sich nicht abweisen lassen und weiss das Subjective und Objective nicht klar von einander zu scheiden; und dazu tritt die innige Theilnahme des Freundes und quält sich mit Bildern von harten innern Leiden des Freundes.“ —

Abeken war über Immermanns Innenleben und seine Beziehungen zu Elisa v. Lützow weniger orientiert und ging darum auch nicht auf den eigentlichen Kern der Dichtung ein. Er bewunderte die „Fülle des Ausdrucks“, [1]) vermisste aber als unbedingter Anhänger Goethes die Haltung, die dieser stets in seinen Werken bewahrt. Auch Abeken waren die Tyche-Szenen ein Stein des Anstosses.

Von den öffentlichen Kritiken sind die in den Wiener Jahrbüchern, [2]) die Varnhagensche im „Gesellschafter“ [3]) und Boernes Besprechung in seinen „Dramaturgischen Blättern“ [4]) hervor-

1) An Immermann, den 17. März 1826. Ungedruckt im Archiv.

2) Bd. XXXV S. 48 ff.

3) Später aufgenommen in Varnhagens „Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften“, 1837, II S. 349 ff.

4) Gesammelte Schriften. Wien 1868. S. 96 ff.

zuheben. Sie erkennen sämtlich den Wert des Dramas an, ohne mit ihrem Tadel zurückzuhalten. In Müllners Mitternachtblatt (1826 Nr. 123/124) wurde „Cardenio und Celinde“ unter dem Titel „Die Hexe von Bologna oder das pulverisirte Johanniter-Herz“ besprochen. Die von Müllner selbst glossierte höhnische Anzeige enthält nur zum Schluss einige anerkennende Worte. Der Rezensent gibt der richtigen Erkenntnis Ausdruck, dass Immermann sich durch seine Shakespeare-Nachahmung schade. Der dramatische Dichter solle Shakespeares Werke studieren, um denken, empfinden, anschauen zu lernen wie er; „aber dramatisiren soll er nicht, wie der grosse Brite es getan hat, sondern, wie er mutmasslich tun würde, wenn er es jetzt thäte.“

Auch die Rezension im Literaturblatt enthält manche treffende Bemerkung, ihr Ton ist aber ebenfalls gehässig und musste Immermann verstimmen. Um so wohltuender war dem Dichter die Beurteilung seines Werkes durch Varnhagen. „Sehr möglich“, schreibt er diesem darauf,[1]) „dass Sie in Hinsicht des Zaubers [Varnhagens Hauptangriffspunkt] vollkommen Recht haben; ich weiss selbst nicht mehr, was ich mit den unglücklichen Szenen anfangen soll, wenn ich sie jetzt überlese. Gewiss aber haben Sie recht, wenn Sie andeuten, dass ich in Gefahr stehe, zu vereinsamen. Daran habe ich jedoch nicht allein Schuld, sondern das Theater trägt ebenfalls einen Theil der letztern. In rascher liebevoller Wechselwirkung zwischen Bühne und Dichter erzeugt sich allein das wahrhaft grosse und nationale Drama. Unser Theater gleicht aber einer alternden Coquette, welche zwar mit ihren geschminkten Wangen nach allerlei Gecken umschaut, sie an sich zu fesseln, dagegen eine wahre, tiefe Neigung nicht versteht und noch viel weniger zu erwidern weiss.“ Wir dürfen aus dieser neuen Klage vielleicht schliessen, dass Immermann auch „Cardenio und Celinde“ vergeblich auf die Bühne zu bringen gesucht hat.

Heine drückte Varnhagen, nachdem er dessen Kritik des Immermannschen Werkes gelesen, seine Freude darüber aus:[2]) „ich unterschreibe gern Ihr Urtheil, dass Immermann alle gleichaltrigen Mitstrebende[n] weit überragt. Dieses Stück ist jetzt meine Lieblingslectüre. Es ist mir, als hätte ich es selbst geschrieben.“ An Immer-

---

1) Den 9. April 1826. [Dorow] Denkschriften und Briefe. Berlin 1841. V S. 136.

2) Den 14. Mai 1826. Ausgabe von Karpeles. VIII S. 470.

mann selbst schrieb er einige Monate später:[1]) „Ich hab' unterdessen Ihren „Cardenio" gelesen. Ich bin begeistert von diesem Buch. Es ist das beste Buch, das ich schreiben wollte. Und doch ist es ein Glück für dieses Buch, dass ich es nicht geschrieben habe. Ihr „Cardenio" hat alle phantastische Krankheit Heines und doch zugleich alle unverwüstliche Gesundheit Immermanns. In diesem Buche haben sich unsre Seelen ein Rendezvous gegeben, und est ist jetzt mein Lieblingsbuch. Verzeih mir, Immermann, die Eitelkeit, dass ich mir auf dieses Buch etwas einbilde!" Heine hat 1823 in der Tat einen ähnlichen Stoff in einer Tragödie behandeln wollen. In einem Briefe an Moser erzählt er davon:[2]) „Sie wird sehr tief und düster. Naturmystik. Weisst Du nicht, wo ich Etwas über Liebeszauber, über Zauberei überhaupt, lesen kann? Ich habe nämlich eine alte Italiänerin, die Zauberei treibt, zu schildern." Ein besonders gelungenes Wort aus Immermanns Drama (I, 3) schickte er als Motto dem den ersten Reisebilderband einleitenden Gedichtzyklus „Die Heimkehr"[3]) voran, empfand er doch Cardenios Liebesleid wie sein eigenes. Nur wenn wir in Heines Besprechung des Smetsschen „Tasso" den letzten Abschnitt über die Darstellung der Gräuel im neueren Drama[4]) lesen, können wir nicht recht daran glauben, dass er Immermanns „Cardenio und Celinde" mit ungemischter Bewunderung gegenüberstand.

Zu den enthusiastischsten Verehrern des Stückes gehörte der junge Rosenkranz.[5]) Er verfasste eine kleine Schrift, durch die er das Publikum in ein besseres Verständnis einführen wollte; statt aber unter Heranziehung des Gryphiusschen Trauerspiels und der Arnimschen Dichtung eine vergleichende Betrachtung vorzunehmen, interpretierte er, in der Manier von Hinrichs Erklärungen zum Faust, lauter Kategorien der Hegelschen Phänomenologie in die Personen hinein. Da er damit besonders wegen seiner halb naturphilosophischen Konstruktion der Tyche in seinem Bekanntenkreise ausgelacht wurde, warf er das Manuskript, ohne es drucken zu lassen, als eine Verirrung in das Feuer.

Das schärfste Urteil fällte Platen im „Romantischen Oedipus"; er nannte „Cardenio und Celinde":

---

1) Den 14. Oktober 1826. Ebenda S. 489.
2) Den 23. August 1823. Ebenda S. 390.
3) Hamburg 1826. S. 3.
4) Ausg. von Elster. VII S. 169 f.
5) Rosenkranz, Von Magdeburg bis Königsberg. Berlin 1873 S. 304 f.

„Die grösste, mehr als ekelhafte Metzelung,
Die je der fette Frosch Bombast in dunstigen
Irrlichtersumpf poetischen Wahnsinns laichete.“ 1)

Richard Wagner wurde durch Immermanns Drama 1832 zu seiner ersten Operndichtung „Die Hochzeit“ angeregt. 2)

Nicht genügend ist bisher auf den Zusammenhang zwischen „Cardenio und Celinde“ und dem zum Teil schon 1824 entstandenen siebenten Buche der „Epigonen“ hingewiesen worden. Hermanns Liebeswirren sind noch komplizierter als die Cardenios. Wie Celinde diesem die Ehe verweigert, schlägt Cornelie Hermanns Antrag aus; sie liebt ihn, hat aber einen Widerwillen gegen eine Verbindung mit ihm. Hermanns Spott und Zorn über ihre Äusserungen entsprechen Cardenios Gefühlen bei der Trennung von Celinde (IV, 1). Wie Cardenio Olympia liebt, aber nach dem Genuss des Liebestrankes statt in ihren Armen in denen Celindes liegt, so gerät der in Leidenschaft für Johanna erglühende Hermann durch eine Täuschung statt in ihr Gemach in die Kammer Flämmchens und verbringt mit ihr die Nacht. Eng verwandt sind auch die beiden Kupplerinnen Tyche und die Alte in den „Epigonen“.

1) Werke. Hrsg. von Carl Christian Redlich. Leipzig. Hempel II S. 348.
2) Frauz Muncker, Richard Wagners Operntext „Die Hochzeit“. Die Musik. 1902. S. 1824 ff.

Nachwort.

Eine Periode in Immermanns Leben wird erst mit seiner Berufung nach Düsseldorf abgeschlossen. In seiner dichterischen Entwicklung, besonders auf dramatischem Gebiet, ist schon hier ein Einschnitt nachzuweisen. Immermann hat zeitlebens den Einfluss der Romantik nicht überwinden können, so sehr er auch gegen sie kämpfte; nie wieder aber bewegte er sich so in den Bahnen der Romantiker, wie in dem hier behandelten Abschnitt. Noch 1824 rechnete er sich trotz seiner im ganzen unromantischen Veranlagung zu ihrer Schule [1]) und er gehörte zu ihr, wenn auch nicht mehr in dem Sinne, wie die Tieck, Arnim, Brentano und andere. Das Verlangen jener, „das Individuelle jedes Einzelnen schrankenlos zu produciren“, war bei ihm ebenso stark ausgebildet, nur schloss er sich bei dem Suchen nach einer neuen Form mehr als jene an das Überkommene an. Shakespeare, von dem die Romantiker ausgingen, ist in den Jugenddramen auch sein vorzüglichstes Vorbild. Calderon und Tieck kommen erst in zweiter Linie als Muster in Betracht. Seine Stellung zu Goethe und Schiller ist verschiedenen Schwankungen unterworfen. Goethe wird von ihm anfangs bewundert und verehrt; er widmet ihm den „Edwin“ und schreibt unter dem Einfluss des „Tasso“ den „Petrarca“; in dem „Brief an einen Freund“ wirft er sich ein wenig anspruchsvoll zu Goethes Anwalt auf, im Ajaxaufsatz kritisiert er den Meister schon schärfer, und im „Periander“ und „Cardenio“ scheint er Goethe fast entfremdet. Schillers Einfluss sinkt nach dem „Thal von Ronceval“ mehr und mehr, Immermann beurteilt ihn in dem Brief gegen Pustkuchen beinahe abfällig, erst in der Abhandlung über die sophokleische Tragödie erkennt er wieder seine Bedeutung an. Ihm folgt er, nachdem er in „Cardenio und Celinde“ sich noch einmal lediglich in

1) Assing, Gräfin Elisa v. Ahlefeldt, S. 221.

Shakespeares Formen versucht hatte, in der zweiten Periode seines dramatischen Schaffens.

Der Grund für diese Wandlung Immermanns liegt in seinem lebhaften Wunsche, von der Bühne herab auf das Publikum zu wirken; er hatte jetzt die Erkenntnis erlangt, dass Schiller „ganz der Mann" war, „der das deutsche Theater zu einer Stufe der Vollkommenheit hätte erheben können".[1]) Um sich nicht wieder zu der störenden Einmischung kritischer Elemente verleiten zu lassen, wählte er das neutrale Gebiet des historischen Dramas, auf dem Schiller seine grössten Erfolge errungen, und dessen Theorie er selbst behufs einer Doktordissertation studiert hatte. Da er im Gegensatz zu den der Vergangenheit lebenden Romantikern durchaus ein Mann der Gegenwart war, ergriff er zunächst einen Stoff, der wenig mehr als ein halbes Menschenalter zurücklag, und schrieb „Das Trauerspiel in Tyrol", das 1827 mit einer für das Verständnis seiner dichterischen Entwicklung wichtigen Vorrede erschien; es folgten 1828 „Kaiser Friedrich der Zweite" und 1832 die Trilogie „Alexis". Im „Alexis" ist Immermann wieder mehr von Shakespeare abhängig, wenn auch nicht so sklavisch wie in den Jugenddramen, auch tritt das romantische Element stärker hervor. Der dritte Teil „Eudoxia" ist mit Recht mit dem Experiment des „Periander" verglichen worden.[2]) „Merlin" (1832) steht ganz ausserhalb der Reihe und „Ghismonda" (1839) ist ein völliger Rückschlag in seine erste Periode. Als Lustspieldichter kehrte Immermann zur Alexandrinerkomödie zurück („Die schelmische Gräfin" 1828, „Die Schule der Frommen" 1829) und liess sich zu der Posse „Die Verkleidungen" (1828) herab. Die Urteile, die seine Freunde über die Jugenddramen fällten, habe ich in so grosser Zahl angeführt, weil aus ihnen klar wird, wie sehr der Dichter von andern in dem Glauben an seine dramatische Befähigung bestärkt wurde. Er selbst hat später äusserst streng über die Produkte seiner ersten Schaffensperiode gedacht, denn er wollte von ihnen in die Sammlung seiner Schriften[3]) allein „Die Verschollene" aufnehmen und auch sie nur neu bearbeitet, obwohl Michael Beer „Edwin", „Periander", „Die Prinzen von Syracus", „Das Auge der Liebe" und „Cardenio" vorgeschlagen hatte. Wenige Jahre nach dem Tode Immermanns erschienen in einem von dem Verleger eigenmächtig zusammengestellten, „Dramen und Drama-

1) Werke XVII S. 9.

2) August Leffson, Immermanns Alexis. Gotha 1904. S. 88.

3) Düsseldorf 1835 ff.

turgisches" betitelten Bande[1]) „Ein Morgenscherz", „Die Brüder" (unter dem Titel „Die Nachbarn") und „Die Prinzen von Syracus" im Neudruck. Der Klemmsche Verlag brachte diesen Band später unverändert in seiner Auswahl der Immermannschen Schriften.[2])

Von den späteren Ausgaben enthält die von Boxberger besorgte, textlich nicht immer zuverlässige, alle Jugenddramen. Max Koch nahm nur den „Pater Brey", Franz Muncker[3]) „Cardenio und Celinde" auf. Harry Maync[4]) will sich gleich Koch auf den Schwank gegen Pustkuchen beschränken.

Ein für die Entwicklung des Dichters charakteristisches Wort aus den „Epigonen" mag diese Ausführungen beschliessen. Hermann sagt im neunten Buche zu Wilhelmi: „Als Zwanziger meinte ich fertig zu sein, und muss mich nun in den Dreissigen als Anfänger und jungen Schüler bekennen." — „Du bist hierin nur der Sohn Deiner Zeit", versetzte Wilhelmi. „Sie duldet kein langsames, unmittelbar zur Frucht führendes Reifen, sondern wilde, unnütze Schösslinge werden anfangs von der Treibhaushitze, welche jetzt herrscht, hervorgedrängt, und diese müssen erst wieder verdorrt sein, um einem zweiten gesünderen Nachwuchse aus Wurzel und Schaft Platz zu machen. Wohl Dem, der hiezu noch Kraft und Mark genug besitzt! Ich sage Dir, blicke fröhlich vor Dich hin; denn Du kannst es!"[5]) Immermanns spätere Dramen sind in der Tat gesünder und lebenskräftiger als die früheren, „Alexis" in Einzelheiten sogar bedeutend, aber die volle Gesundheit und Lebenskraft errang der Dichter nur auf epischem Gebiete.

---

1) Bd. XIV der Schriften.

2) 7 Bde. Leipzig, o. J. [1853].

3) Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Stuttgart. Cotta.

4) Seine Ausgabe wird demnächst im Verlage des Bibliographischen Instituts erscheinen.

5) Werke VII S. 252 f.

Register.

(Ein * bedeutet, dass der Name nur in der Anmerkung steht.)

Druck von Julius Abel, Greifswald.